



Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
Volume 9, número 22, abril-junho 2018 | trimestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

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

:ESTÚDIO 22

Revista :**ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 9, número 22, abril–junho 2018
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

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

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

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
 Volume 9, número 22, abril-junho 2018
 ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
 ver arquivo em > <http://estudio.fba.ul.pt>
 Revista internacional com comissão científica
 e revisão por pares (sistema *double blind review*)
 Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
 (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
 Universidade de Lisboa

Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

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

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

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

Periodicidade: trimestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Divulgação: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

Gestão financeira: Isabel Vieira, Cláudia Pauzeiro

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
 T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: Bea Sánchez, *Mamá, quiero ser artista*. Óleo sobre tabla. 24x18cm. 2015.
 Cortesia da artista.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Leonardo Silva

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

ISBN: 978-989-8771-79-7



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista :Estúdio

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

Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

ARTUR RAMOS

(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

ILÍDIO SALTEIRO

(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

JOÃO CASTRO SILVA

(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

JOÃO PAULO QUEIROZ

(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

LUÍS JORGE GONÇALVES

(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

MARGARIDA P. PRIETO

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

Pares académicos externos:

ADÉRITO FERNANDES MARCOS

(Portugal, Universidade Aberta, Departamento
de Ciências e Tecnologia)

ALMERINDA LOPES

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

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA

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

ÁLVARO BARBOSA

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

ANGELA GRANDO

(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES)

ANTÓNIO DELGADO

(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design)

APARECIDO JOSÉ CIRILO

(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES)

CARLOS TEJO

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

CLEOMAR ROCHA

(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais)

FRANCISCO PAIVA

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

FÁTIMA CHINITA

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

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

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

HEITOR ALVELOS

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

JOAQUIM PAULO SERRA

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

JOAQUÍN ESCUDER

(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSEP MONTOYA HORTELANO

(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts)

JOSU REKALDE IZAGUIRRE

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

JUAN CARLOS MEANA

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

LUÍSA SANTOS

(Portugal, curadora independente)

MARCOS RIZOLLI

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO

(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG), Escola de Belas Artes)

MARILICE CORONA

(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes)

MARISTELA SALVATORI

(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes)

MÒNICA FEBRER MARTÍN

(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP)

NUNO SACRAMENTO

(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY

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

PAULA ALMOZARA

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

PAULO BERNARDINO BASTOS

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Arte)

RENATA FELINTO

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

ROSANA HORIO MONTEIRO

(Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Artes Visuais)

SUSANA SARDO

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

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-17
Arte, auto descolonização e orientalismo JOÃO PAULO QUEIROZ	Art, self decolonization and orientalism JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
2. Artigos originais	2. Original articles	20-186
La extensión del espacio en la pintura de Alexis Marguerite Teplin JUAN CARLOS MEANA	The space span in Alexis Marguerite Teplin paintings JUAN CARLOS MEANA	20-27
Montagem e efeito filme na narrativa fotográfica 'A Ira de Deus' de Alfredo Nicolaiewsky ELAINE TEDESCO	Montage and film effect in the photographic narrative 'The God's Ire', by Alfredo Nicolaiewsky ELAINE TEDESCO	28-36
¿Un trapo roto, una remera sucia o una genialidad? Desafíos políticos en la obra de Agustina Quiles SILVIA SUSANA GARCÍA	A Broken Cloth, a Dirty T-Shirt or a Genius? Political Challenges in Agustina Quiles' Artwork SILVIA SUSANA GARCÍA	37-44
Corpo, performance e colonização na fotografia de José Juliani FERNANDO A. STRATICO & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	Body, performance and colonization in the photographic work of José Juliani FERNANDO A. STRATICO & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	45-54
A série Topofilia de James Kudo ALMERINDA DA SILVA LOPES	The James Kudo's Topofilia series ALMERINDA DA SILVA LOPES	55-65
Zellige y creacion contemporanea: la visión actual de Hicham Lahlou y Younes Duret AMINE ASSELMAN	Zellige and contemporary creation: the current vision of Hicham Lahlou & Younes Duret AMINE ASSELMAN	66-75

Luís Herberto, uma representação audaciosa ARTUR RAMOS	<i>Luís Herberto, a bold way of representation</i> ARTUR RAMOS	76-85
‘El artista capaz’: un proyecto pictórico de Bea Sánchez para alentar a los creadores emergentes en el actual sistema del arte MARÍA DOLORES GALLEGO	<i>‘The capable artist’: a painting project by Bea Sánchez to encourage emerging artists in the current art system</i> MARÍA DOLORES GALLEGO	86-99
A pele bordada, o corpo presente e o tempo tangível na obra de Ana Teresa Barboza TERESA MATOS PEREIRA	<i>The Embroidered Skin, Body and tangible time in Ana Teresa Barboza work</i> TERESA MATOS PEREIRA	100-112
A ‘Série Trágica’ de Flávio de Carvalho: o desenho como urgência e elaboração MARILICE CORONA	<i>The ‘Série Trágica’ of Flávio de Carvalho: drawing as an emergency and a process</i> MARILICE CORONA	113-118
La presencia del paisaje heterotópico en la obra de Julio Sarramián ALBA CORTÉS-GARCÍA	<i>The presence of the heterotopic landscape in the work of Julio Sarramián</i> ALBA CORTÉS-GARCÍA	119-129
A limpeza do vácuo nos desenhos de António Olaio HALISSON JÚNIOR DA SILVA	<i>The cleaning of the vacuum in the António Olaio’s drawings</i> HALISSON JÚNIOR DA SILVA	130-138
La mitificación de la muerte en la pintura de Elda Di Malio MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA	<i>The mythification of death in Elda Di Malio’s painting</i> MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA	139-147
Ilídio Salteiro: Pensamento, Partilha e Comunicação Visual, a pintura contemporânea como ato de ‘Religare’ CLÁUDIA MATOS PEREIRA	<i>Ilídio Salteiro: The thinking, The sharing and Visual Communication, Contemporary painting as an act of ‘Religare’</i> CLÁUDIA MATOS PEREIRA	148-159
Bego Antón: Em busca de singularidades SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA	<i>Bego Antón: In search of singularities</i> SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA	160-170

Um recorte da produção gráfica de Nilza Haertel: 1980 a 1990 MARISTELA SALVATORI	<i>A selection over Nilza Haertel's graphic production: 1980 to 1990</i> MARISTELA SALVATORI	171-178
A questão racial nas obras de Cândido Portinari NORBERTO STORI* & ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO	The racial question in the works of Cândido Portinari NORBERTO STORI & ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO	179-186
3. :Estúdio, normas de publicação	<i>:Estúdio, publishing directions</i>	188-216
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	188-189
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	190-192
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	193-198
Chamada de trabalhos: X Congresso CSO'2019 em Lisboa	<i>Call for papers: X CSO'2019 in Lisbon</i>	199-201
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	204-216
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	204-214
Sobre a :Estúdio	<i>About Estúdio</i>	215
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	216

1. Editorial

Editorial

Arte, auto descolonização e orientalismo

Art, self decolonization and orientalism

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Artigo completo submetido a 2 abril de 2018 e aprovado a 4 de abril 2018

*Portugal. Editor da Revista Estúdio.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. E-mail: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Após a aceitação da crítica pós colonial a arte tem-se posicionado na primeira linha. A auto descolonização é urgente e precisa de uma arte atenta, mais independente, inclusiva e mobilizante. Talvez seja esta uma viragem por fazer: a de constituir uma vanguarda anti-ideológica que seja pervasiva e eficiente, quem sabe se utilizando as armas do inimigo, os formatos virtuais. Ou então uma expressão em que os autores consigam circular as suas obras, o que, mesmo que o possam fazer, serão quase sempre ocasiões de combate desigual: os números dos operadores são esmagadores, e exigem alguma grande reinvenção.

Palavras chave: Pós colonialismo / poder / reprodução ideológica / vanguarda.

Abstract: After the acceptance of post-colonial criticism, art has positioned itself in the first line of attack. Self-decolonization is urgent and needs an attentive, more independent, inclusive and mobilizing art. Perhaps this is a turn to be made: to constitute an anti-ideological vanguard that is pervasive and efficient, and, who knows, using the weapons of the enemy, the virtual formats. Or a kind of expression in which the authors manage to circulate their works, which, even if they do it, they will almost always have occasions of an unequal combat: the numbers of the virtual social media operators are overwhelming, and require some great reinvention.

Keywords: Post colonialism / power / ideological reproduction / vanguard.

1. Reprodução ideológica e auto colonização

Depois da detonação da crítica pós colonial e da denúncia do enviesamento dos estudos orientalistas, a arte tem-se posicionado na primeira linha da meta-epistemologia que atravessa o mundo global. Se é verdade que as estruturas ideológicas procuram a preservação do poder, é também certo que esse poder exige alguma mudança retórica para se perpetuar através da reprodução ideológica.

Um dos esconderijos destes ardis é auto colonização, a que pessoas, grupos de pessoas, cidades, e países, se empenham com encarniçamento tenaz e inconsciente. O pós-colonialismo é urdido de dentro para fora, e manifesta-se no quotidiano tornado em momentos sucessivos de consumo.

2. Novos vírus para fazer forward

A publicidade ordena, a pressão das marcas, o *branding*, as ações com repercussão nas redes sociais, tudo isto se vai substituindo à razoabilidade. Os vírus são já não apenas informáticos, mas também são vírus ideológicos: as ideias em “Forward”, os pensamentos do dia, as máximas espirituosas que se repetem porque sim vagamente. Um novo fascismo organiza este pensamento instantâneo e eléctrico.

3. Algumas propostas, alguns artigos

Juan Carlos Meana (Pontevedra, Espanha), no artigo “La extensión del espacio en la pintura de Alexis Marguerite Teplin, apresenta a obra da artista nascida na Califórnia, em 1976. A fragmentação, a interrogação dos suportes, a habitação das telas através de performances: a fragmentação tem aspetos políticos. O espaço como material de problematização, em que os tecidos e as telas transparecem e atuam como fronteiras.

Em “Montagem e efeito filme na narrativa fotográfica ‘A Ira de Deus’ de Alfredo Nicolaiewsky,” Elaine Tedesco (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) debruça-se sobre as séries de polípticos que Alfredo Nicolaiewsky (n. 1952, Porto Alegre) desenvolveu durante uma estância de investigação em Portugal em 2015. O Terramoto de 1755, em Lisboa, será um pretexto para convocar imagens referentes, recuperadas de *stills* da cinematografia. Trata-se de uma aproximação erudita fundada num conhecimento aprofundado da cultura portuguesa e da realidade contemporânea.

Silvia García (La Plata, Buenos Aires, Argentina) no artigo “¿Un trapo roto, una remera sucia o una genialidad? Desafíos políticos en la obra de Agustina Quiles” apresenta o caso de uma obra matérica, Prémio IX Salão de Pintura 2016, na Argentina, que provocou algum efeito de incompreensão pública. Sobre este exemplo faz-se uma digressão sobre o que é a arte, através dos vários autores que sobre este tema se têm debruçado.

O artigo "Corpo, performance e colonização na fotografia de José Juliani," de Fernando Stratico & Ronaldo Oliveira (Londrina, Paraná, Brasil) completa uma aproximação sistematizada que estes autores têm trazido ao revelarem a obra dos fotógrafos que documentaram a atividade na área de Londrina. José Juliani é um destes fotógrafos do começo da cidade de Londrina, que documentou o abate das grandes Perobas, árvores endógenas, e os locais de interesse para as companhias estrangeiras de exploração de matérias primas. Aqui encentra-se uma reflexão atenta sobre a naturalidade da dominação modernista dos anos 30 e 40, um registo de um pós colonialismo capitalista. Fernando Stratico, que nos deixou entretanto, já depois da submissão deste artigo, completando um conjunto de colaborações profícuas com a *Revista Estúdio* (Stratico, 2012), deixando-nos uma imensa saudade. Tive o privilégio de o visitar em Londrina, Paraná, Brasil, recorro a sua exigência pedagógica e a sua tranquilidade sempre fleumaticamente humorada, a par com uma aguda consciência social. Ronaldo Oliveira é também um autor a quem a revista deve importantes contributos ao longo do tempo (Oliveira, 2014a; 2014b; Oliveira & Bittencourt, 2015), para além da presença tão eficaz de ambos na concretização do Congresso Matéria-Prima, este dedicado à educação artística.

Almerinda da Silva Lopes (Vitória, Espírito Santo, Brasil), no artigo "A série Topofilia de James Kudo," apresenta esta série, do artista brasileiro James Kudo (n. em Pereira Barreto, SP, Brasil, 1967) que também pode refletir de algum modo o exílio do desalojado, do desenraizado, provocado neste caso por uma grande barragem que engoliu a casa de origem.

O artigo "Zellige y creacion contemporanea: la visión actual de Hicham Lahlou y Younes Duret," de Amine Asselman (Marrocos, e Pontevedra, Espanha), estuda a influência que os motivos alicatados do norte de África e da península ibérica exercem sobre designers contemporâneos, como Younes Duret (n. Casablanca) e do seu atelier (URL: <http://younesdesign.com/>), ou como Hicham Lahlou (n. 1973, Rabat, Marrocos) e seu atelier (URL: <http://www.hichamlahlou.com/>), apontando uma tendência de exploração formal em produtos de design requintado.

Artur Ramos (Lisboa, Portugal), em "Luís Herberto, uma representação audaciosa," aborda a obra deste pintor (n. 1966, em Angra do Heroísmo, Açores, Portugal). É uma leitura próxima dos materiais e dos procedimentos plásticos evidenciados na densa produção de Luís Herberto, com uma especial atenção à figura humana.

No artigo "'El artista capaz': un proyecto pictórico de Bea Sánchez para alentar a los creadores emergentes en el actual sistema del arte," María Dolores Gallego (Granada, Espanha) é tratada a obra da pintora emergente Bea Sánchez (n. 1986,

Jaén, Espanha) em que a prática artística se cruza com a auto-referencialidade do *art world* e dos padrões de sucesso para um artista na era dos média globais.

Teresa Matos Pereira (Lisboa, Portugal), em “A pele bordada, o corpo presente e o tempo tangível na obra de Ana Teresa Barboza” apresenta a obra de Ana Teresa Barboza (n. 1981, Lima, Perú) em que o textil é explorado na sua conotação de subalternidade enquanto questão política sobre o género. O bordado torna-se perfurante, o corpo surge exposto à tensão entre o labor e a pele.

Marilice Corona (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil), no artigo “A ‘Série Trágica’ de Flávio de Carvalho: o desenho como urgência e elaboração,” aprofunda a muito particular “Série Trágica - Minha Mãe Morrendo” (1947), do arquiteto e artista performático brasileiro Flávio de Carvalho, (Brasil, 1899-1973). Conhecido pela sua *experiência nº 2*, de 1931, em que atravessa em sentido contrário, e de boné na cabeça, uma procissão de *Corpus Christi*, ou pela sua *experiência nº 3*, de 1956 em que circula em São Paulo com o seu *new look*, uma saia de brim e *nylon* (Barachini, 2011).

Em “La presencia del paisaje heterotópico en la obra de Julio Sarramián,” Alba Cortés (Sevilha, Espanha), apresenta Sarramián (n. Logroño, Espanha, 1981), pintor que combina a paisagem com as suas formas de registo e observação para uma exploração plástica.

Halisson da Silva (Coimbra, Portugal), em “A limpeza do vácuo nos desenhos de António Olaio,” aborda a exposição de 2017 “Cleaning up the vacuum”, de António Olaio (n. 1963, Sá da Bandeira, Angola), onde se apresentam desenhos e pinturas a óleo que exploram o paradoxo de um gesto de atrito e dissipação resultar em menor entropia, o desenho, ou vácuo eliminado.

No artigo “La mitificación de la muerte en la pintura de Elda Di Malio,” Mihaela de Barrio (Lima, Peru, e Roménia) debruça-se sobre a obra de uma pintora peruana – a segunda que é abordada nesta edição da Revista Estúdio. Elda Di Malio (1946-2017) é autora de um conjunto de desenhos que exploram a figura humana com lirismo poético.

Cláudia Matos Pereira (Brasil, e Lisboa, Portugal), no artigo “Ilídio Salteiro: Pensamento, Partilha e Comunicação Visual, a pintura contemporânea como ato de ‘Religare’” apresenta a obra de Ilídio Salteiro (n. 1953, Alcobaça, Portugal) enquadrando algumas das suas fases e exposições assim como aspectos da sua incessante criatividade, que toma alguns elementos com especial ênfase (Queiroz, 2013) como a casa, a ponte, a montanha.

O artigo “Bego Antón: em busca de singularidades” de Susana Rocha (Lisboa, Portugal) debruça-se sobre a obra da fotógrafa basca Bego Antón (n. Bilbao, Espanha) que conjuga o rigor compositivo e o olhar selectivo sobre pessoas isoladas dentro de crenças idiossincráticas (o treino espetacular de cães, a

aldeia que acredita ter sido visitada por extraterrestres) enfatizando uma profunda solidão contemporânea.

Maristela Salvatori (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil), no artigo "Um recorte da produção gráfica de Nilza Haertel: 1980 a 1990" apresenta o resgate do espólio da professora e gravadora Nilza Haertel (1942 - 2014), antiga professora na Universidade Federal de Rio Grande do Sul, no Instituto das Artes, em Porto Alegre, Brasil, feito através da conservação e da exposição desta obra importante e expressiva.

Em "A questão racial nas obras de Cândido Portinari" os autores Norberto Stori & Romero Maranhão (São Paulo, Brasil) estabelecem uma abordagem diferente à obra de Cândido Portinari (1903-1962), detendo-se sobre a questão racial. A obra deste artista seria uma importante influência para toda a geração neo-realista portuguesa de 1940 em diante (Queiroz, 2018).

4. Arte independente e reinventada

A auto descolonização é urgente e precisa de uma arte atenta, mais independente, inclusiva e mobilizante. Talvez seja esta uma viragem por fazer: a de constituir uma vanguarda anti ideológica que seja pervasiva e eficiente, quem sabe se utilizando as armas do inimigo, os formatos virtuais. Ou então uma expressão em que os autores consigam circular as suas obras, que, mesmo que o possam fazer, será uma ocasião de combate desigual: os números dos operadores são esmagadores, e exigem alguma grande reinvenção.

Referências

- Queiroz, João Paulo (2018) "Betâmio: desafios para uma educação estética da realidade à verdade" In João Paulo Queiroz & Elisabete Oliveira (2018) *Betâmio de Almeida (1920-1985): a pintura de um educador pela arte*. Coleção CIEBA Educação Artística. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. pp. 33-56. ISBN 978-989-8771-94-0 URL: <https://drive.google.com/file/d/1wx9aaydtlCnfMXY2RwgOAgZ9eiQHMM2c/view?usp=sharing>
- Queiroz, João Paulo (2013) "Propostas para 'o centro do mundo:' as pinturas de Ilídio Salteiro" *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 4 (8) pp. 310-319. URL: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v4n8/v4n8a42.pdf>
- Barachini, Teresinha (2011) "Contraposições do performer Flávio de Carvalho". *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol.2 (3): 199-205.
- Fernández Fariña, Almudena (2010) *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Col. Arte y Estética. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Meana, Juan Carlos (2001) *El espacio entre las cosas*, Arte y Estética, Diputación de Pontevedra. Pontevedra.
- Stratico, Fernando A. (2012) "A relação corpo/objeto e o discurso poético das proposições de Lygia Clark." *Revista :Estúdio*. ISSN 1647-6158. Vol. 3, (5): 142-147.
- Oliveira, Ronaldo Alexandre de, & Bittencourt, Cândida Alayde de Carvalho. (2015). Eloísa Cartonera: aproximações entre arte, cultura e processos de criação colaborativos. *Revista :Estúdio*, 6(11), 202-213. Recuperado em 04 de abril de 2018, de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582015000100021&lng=pt&tlng=pt.
- Oliveira, Ronaldo Alexandre de. (2014a). As xilogravuras de Amilton Damas e seu processo de formação. *Revista :Estúdio*, 5(9), 222-229. URL: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582014000100026&lng=pt&tlng=pt.
- Oliveira, Ronaldo Alexandre de. (2014b). O Sentido Dialógico e Transformador da Obra de Mônica Nador. *Revista :Estúdio*, 5(9), 170-178. URL: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582014000100020&lng=pt&tlng=pt.

2. Artigos originais

Original Articles

La extensión del espacio en la pintura de Alexis Marguerite Teplin

*The space span in
Alexis Marguerite Teplin paintings*

JUAN CARLOS MEANA*

Artigo completo submetido a 04 janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Espanha, artista visual e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo (UVIGO), Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Escultura. Maestranza, nº2, 36002, Pontevedra, España. E-mail: jmeana@uvigo.es

Resumen: La artista Alexis M. Teplin parte de imágenes pictóricas fragmentadas para extender, articular e incorporar el espacio real de la sala expositiva. Utiliza, para ello, el soporte de la pintura, los objetos escultóricos, el cuerpo de los performes y la palabra dicha por los mismos, basada en escritos de la artista y sus colaboradores. Realizamos un análisis formal de parte de su obra en la que incorpora y articula esta ampliación del espacio desde la estrategia creativa de la fragmentación.

Palabras clave: Espacio pictórico fragmentado / Alexis M. Teplin / performance / despojo de la pintura.

Abstract: Artist Alexis M. Teplin starts from fragmented pictorial images in order to expand, articulate and incorporate the actual space of the exhibition room. To that end, she makes use of supports such as paint, sculptural objects, performers' bodies and words based on writings by the artist herself and her collaborators. We carried out a formal analysis of some of her work in which she incorporates and articulates this space expansion by means of the creative strategy of fragmentation.

Keywords: Fragmented pictorial space / Alexis M. Teplin / performance / scraps of paint.

Introducción

La artista Alexis Marguerite Teplin (California 1976), graduada en arte por la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA) in 1998 y Máster en Bellas Artes por el Art Center Collage of Design en Pasadena (2001), obtuvo en el curso 2002/3 una beca de la Starr Fondation Scholarship en la Royal Academy Schools. Actualmente trabaja en Londres e imparte docencia en la Faculty of Fine Art de Kingston (UK). Entre sus recientes muestras está su participación en la 20ª Bienal de Sidney (2016), la galería Mary Mary, Glasgow (2015) o el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de San Marino (2014). Teplin ha escrito y producido colaborativamente performances en Tramway, Glasgow (2010), el programa Serpentine Gallery Park Nights (2009), o la Bienal de Sidney (2016); y su trabajo ha formado parte de exposiciones colectivas como *Costume: Written Clothing*, Tramway, Glasgow (2013) y *Painting Show*, Eastside Projects, Birmingham (2011).

El presente estudio pretende hacer un recorrido por la práctica artística de Alexis Teplin en el que partiendo de la articulación del espacio en las imágenes se extiende por el espacio real de la sala expositiva, poniendo en relación ambos. En su trabajo, desde de la práctica pictórica, realiza una extensión de sus intereses plásticos a través de la escultura, la performance y la palabra.

1. Fragmentación

Inicialmente su trabajo procede de una tradición pictórica ligada a la abstracción americana, donde sus lienzos, lejos de configurar un espacio de totalidad intensificadora de la experiencia estética, son más bien añadidos, suma de fragmentos en los que la experiencia del absoluto, no apunta a espacios de transcendencia, como ocurría en la abstracción americana. Su pintura nos remite a la realidad circundante donde el espacio expositivo, la inclusión del cuerpo, de la palabra o de objetos y esculturas, crean una apertura espacial que enriquecen y complejizan sus propuestas artísticas.

A medida que los fragmentos de telas se unen configuran un campo que se extienden para formar un telón de fondo de lo que se presenta o acontece delante de ellas. Un telón de fondo que bien cobra, en su función, la tradición en la relación figura fondo, quedando los personajes, en el caso de las performances, en relación formal con los campos fragmentados del fondo. “...Fragmentar implica establecer una relación...La naturaleza del pensamiento ya no se centra en cosas, sino en relaciones. Esto fue así en el comienzo de la pintura y continúa en común con la era digital” (Matos, 2016: 462). (Figura 1)



Figura 1 · Alexis Teplin. *P and C*, 2014, *video still*, Migros Museum, Zurich.

Figura 2 · Alexis Teplin, *Drag, Push, HOOT*. Instalación, Mary Mary Glasgow © — Photo: Max Slaven. Cortesía de la artista y Mary Mary, Glasgow.

2. Estrategias creativas.

La concepción fragmentaria de su pintura y su extensión por el espacio expositivo nos lleva a pensar el trabajo de Teplin como una obra total donde la pintura se extiende en esa relación, que tanto preocupó en las vanguardias, de aunar los binomios arte-vida. Su acercamiento a la idea de un arte total y completo donde se aúnan pintura, performance, texto, esculturas y vestuario nos hacen pensar en ello. Sin duda, este objetivo parte de la decisión primera de salir del soporte convencional, donde la tela queda exenta de la estructura del bastidor. Tradicionalmente el marco hacía posible la distinción entre imagen y mundo, sirviendo para organizar y delimitar las imágenes de acuerdo a la concepción espacial de la perspectiva, a través del cuadro ventana. En el caso que estudiamos vemos cómo esta artista aborda la práctica de la pintura desde la negación del marco como límite. “Transgredir los límites del soporte que tradicionalmente acoge la representación pictórica, no implica la negación de la pintura sino el descubrimiento de nuevas relaciones espaciales inexploradas por la misma” (Fernández Fariña, 2010:176).

Su formalización es partícipe de algunas de las claves de la composición barroca: amalgama de pliegues y formatos; el espacio de la pintura quiere invadir el espacio real; la incorporación de ventanas y orificios que relacionan el espacio principal de la escena con otras adyacentes; la importancia de la luz o la complicidad con el espectador. El espacio se extiende y se pliega sobre sí mismo en un juego que nos envuelve, perdiendo cualquier punto posible que nos aporte centralidad en la mirada. Las alusiones al Rococó son expuestas en algunos de las reseñas escritas sobre su obra y explícitamente en alguno de los títulos de su obra, en concreto su alusión a Fragonard, pero además formalmente en su pérdida de la relación figura fondo, lo que hace posible que el espacio se vuelva sobre sí en una confusión de planos. La incorporación del espacio físico en la obra, “lleva en cuenta una determinada dimensión de la superficie, mayor o menor, que investiga en términos de organización y composición formal (espacial), luz y los procesos de su apropiación, como ocurre con el campo de visión del espectador” (Matos, 2016:345). (Figura 3)

La pintura de Teplin recurre también al despojo, siendo una de las particularidades que le da personalidad a su trabajo haciendo que su pintura pierda centralidad y gane en extensión. El cuerpo como despojo de algo que ha sucedido o está sucediendo en sus performances. Los fragmentos de tela a modo, como decimos, de despojo, se acumulan como si fueran los restos de otra acción que no está presente. Se muestra lo que queda de haber ejercido la pintura y otros la retoman para sus acciones y sus textos. En varias obras (Figura 2) sus te-



Figura 3 · Alexis Teplin, *Wall Drawing*, 2014, Bethnal Green Studio.

Figura 4 · Alexis Teplin, *Arch (The Politics of Fragmentation)*, 2016, óleo y pigmento en tela de lino y performance. Cortesía de la artista; Mary Mary, Glasgow; y Gavlak, Los Angeles y Palm Beach. Creado para la 20th Biennale of Sydney Document Photography.

las se extienden sobre soportes metálicos a modo de vestidores sin bastidores, de manera que sin quedar cubiertos en su totalidad, muestran unos espacios vacíos intercalados que hacen más precaria la totalidad espacial. Sin embargo, los huecos o vacíos, intensifican una idea de espacio como podía ocurrir en la escultura de autores como Moore u otros.

Así, junto a los vacíos espaciales, la luz juega un papel fundamental en la articulación del espacio porque es a base de la superposición de fragmentos y vacíos como se deja que la luz de fondo actúe e impregne de luminosidad un espacio que se muestra continuo en una mirada de adelante a atrás o viceversa. La luminosidad, al igual que la fragmentación, se prolonga hasta los personajes de las acciones donde la organicidad de los cuerpos se intercala entre los planos geométricos y gestuales de la pintura. En este sentido cabe aludir a la concepción del espacio que planteaba Rothko diferenciando la pintura táctil de la ilusoria “El espacio táctil, que para simplificar llamaremos aire y está presente entre los objetos y formas en el cuadro, aparece pintado de tal manera que da la sensación de un cuerpo sólido. Es decir, el aire en una pintura táctil aparece representado como una sustancia más que como un vacío” (Rothko, 2004:91).

Pensar en la fragmentación, en relación a la luz, es pensar también en la unidad mínima capaz de albergar información. El pixel es una fragmentación de la totalidad en base a un ordenamiento informático. Es la unidad mínima que en la suma de fragmentos nos aporta la idea de totalidad (Matos, 2016:389). Y es en ese doble juego de fragmentación y transparencia donde el espacio de Teplin adquiere extensión y protagonismo.

En la idea de crear lugares con la pintura, entronca con el trabajo de Blinky Palermo que definió su obra para lugares concretos, con la salvedad de que Teplin crea en si mismo lugares para la acción. Lugares donde la pintura hace participar a los espacios de silencio que quedan intercalados (Figura 3), como si el blanco del muro fuera el punto de unión de colores vivos, rojos fuertes y amarillos luminosos.

De igual modo la articulación de espacios escénicos donde los performs han de circular y elaborar sus acciones, nos recuerda al artista alemán Oskar Schlemmer quien “descubrió en el escenario un espacio de juego universal ” (Karin von Maur, 1997:26). (Figura 4).

3. Entre el tejido y el texto.

Tomando como eje conductor el espacio y su extensión desde la práctica de la pintura, la artista amplía su concepción del espacio pictórico haciendo participar el lugar circundante como espacio de escena en sus performances, donde

viste y envuelve a los performes que actúan, circulan y hablan entre sus telas. Las escenas son diálogos en torno a reflexiones que la autora y estrechos colaboradores articulan entre las pinturas. La palabra se torna así en un texto dialogado donde aspectos como lo ornamental, la imitación del arte o su relación con la naturaleza, cobran protagonismo haciéndonos pensar no solo en lo que oímos sino en lo que vemos. Aquí la palabra tiene la función de plantearnos, al menos, la duda sobre lo que estamos viendo. Son textos previamente elaborados a partir de referencias y reflexiones de artistas de la Historia del arte. Citemos, como ejemplo, la edición realizada con el comisario Pablo Lafuente, *The Party*, edición publicada con ocasión de su exposición *Yes Parisol, My Marisol*, Hotel, London, 2008, donde se advierte al final de la edición del origen de las ideas allí expuestas, Paul Cézanne, Anton Chekhov, Sonia Delaunay, Jean Dubuffet, Jeremy Gilbert-Rolfe, Adolf Loos, Franz Marc, Henri Matisse, Maurice Merleau-Ponty, Elsa Schiaparelli y Friedrich Schlegel.

Lo mismo ocurre en la presentación de su trabajo *The Party* (15 Figures) en la Serpentine Gallery, el 25 de septiembre de 2009. El texto de la performance se recoge en la publicación *The Party* y fue fruto de la colaboración con Michael Ned Holte, Pablo Lafuente y Rachel Kushner. El primer acto está basado en unos textos de personalidades de envergadura de la historia del arte: Clement Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture" (1948); Allan Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock" (1958), y Luis Buñuel, "The Exterminating Angel" (1962). La referencia a la cultura cinematográfica es otra constante en su obra.

Conclusiones

Podemos concluir diciendo que el espacio es motivo y eje central de un trabajo que iniciándose en el plano de la pintura, acabará extendiéndose para tomar diferentes matices. Un espacio que dispersándose en motivos y componentes otros como textos, actores, objetos o despojos,

son espacios con un sentido concentrado, albergan una intensidad que viene dada por el dejar actuar a las fuerzas de relación que entre los elementos y las partes misma de la obra se dan. Es entonces cuando reconocemos que el espacio mismo se hace más denso, más espeso pero no más pesado. Es un espacio vacío que toma sentido porque se le deja actuar, es el espacio que define la propia obra. La intensidad de estos espacios tiene que ver con la que experimentamos cuando configuramos la obra: son parte de la materia misma, parte de los objetos y los materiales con los que trabajamos (Meana, 2001:45).

La experiencia del espacio estará ligada a la experiencia del tiempo, ambos ejes de una relación identitaria con la imagen. Un tiempo, el nuestro, inexorablemente inconexo, lleno de fragmentos, donde en relación al espacio hacen estallar el aquí y el ahora, donde el espacio ha perdido su aura y su aroma (Han, 2015:93).

Referencias

- Fernández Fariña, Almudena (2010) *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Col. Arte y Estética. Pontevedra: Diputación de Pontevedra.
- Han, Byung-Chul (2015) *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona :: Herder.
- Matos, Damiao Mario (2016) *Estratégias de rutura da unidade compositiva na pintura*. Tesis de doutoramento. Faculdade de Belas Artes. Universidade de Vigo.
- Meana, Juan Carlos (2001) *El espacio entre las cosas*, Arte y Estética, Diputación de Pontevedra. Pontevedra.
- Rothko, Mark (2004) *La realidad del artista*. Madrid: Síntesis.
- Teplin, Alexis M. (s/d) <http://alexisteplin.com/written-page/> [consultado el 24/12/2017].
- Teplin, Alexia y Lafuente Pablo (2008) *The Party*, London: Hotel.
- Teplin, Alexis, Pablo Lafuente, Michael Ned Holte and Rachel Kushner (2009) *The Party*, Park Nights, London: Serpentine Gallery, SANAA Pavilion.
- Teplin, Alexis (2012) *CHORus*; London: Hotel.
- Von Maur, Karin (1997) Oskar Schlemmer y su lucha por la "precisión de la idea".

Montagem e efeito filme na narrativa fotográfica 'A Ira de Deus' de Alfredo Nicolaiewsky

*Montage and film effect in the photographic
narrative 'The God's Ire', by Alfredo Nicolaiewsky*

ELAINE TEDESCO*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista plástica com produção em fotografia, instalação e videoperformance.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90000-000, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: elaine.tedesco@yahoo.com.br

Resumo: O presente texto apresenta uma leitura da obra A Ira de Deus, de Alfredo Nicolaiewsky. A partir de depoimentos do artista em entrevistas e dos conceitos "efeito filme", de Philippe Dubois; "mestiçagem", de Icleia Cattani; e "montagem dialética e montagem simbólica", de Jacques Rancière, procurou-se analisar como a montagem com justaposição de fotografias, realizada a partir da apropriação de cenas de filmes disponíveis na internet, resulta em uma narrativa que mistura tempos e diferentes histórias, e oferece ao observador a possibilidade de mentalmente remontar as cenas.

Palavras chave: Alfredo Nicolaiewsky / filme / fotografia / montagem / narrativa.

Abstract: This paper presents one appreciation of *The God's Ire*, by Alfredo Nicolaiewsky. Running from the artist's interviews and dealing with the concepts "film effect", by Philippe Dubois; "miscegenation", by Icleia Cattani; and "dialectical montage and symbolic montage" by Jacques Rancière, we analyze how the montage using photographic juxtaposition, made with the appropriation of movie still's available on the Internet, results in a narrative that compound times and stories, and that offers to the viewer the possibility of mentally reassembly the scenes.

Keywords: Alfredo Nicolaiewsky / movie / montage / narrative / photography.

Alfredo Nicolaiewsky nasceu em 1952, graduou-se em arquitetura e cursou mestrado e doutorado em Artes Visuais, na área de Poéticas Visuais, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde, também, foi diretor do Instituto de Artes por oito anos.

No início de sua carreira, sua obra constituiu-se tendo como base o desenho. Em seu processo de trabalho com essa linguagem, a fotografia foi empregada, desde os anos de 1980, como um meio para chegar à forma desejada.

Na série desenvolvida entre 1982 e 1983, os desenhos eram feitos sobre papel retangular e continham uma subdivisão. Na menor área do retângulo, numa faixa lateral, havia a presença de detalhes de corpos masculinos sensuais e nus. Já no centro da área maior, composta por um fundo estampado com flores, o que se aproximava do aspecto de um tecido ou de um papel de parede, havia um objeto da cultura popular remetendo ao universo doméstico.

A aparência dos desenhos remete aos princípios de colagem e fotomontagem, nos quais convivem elementos díspares, heterogêneos, sem nexo direto entre si, que associados estabelecem uma familiaridade, uma analogia ocasional, como sugere a definição de montagem simbólica proposta por Jacques Rancière. Segundo o autor, “a maneira simbolista junta os elementos na forma do mistério [...] mistério é uma categoria estética elaborada por Mallarmé [...] é uma pequena máquina de teatro que fabrica analogia”. (Rancière, 2011:79).

Tal familiaridade em analogia ocasional é evidenciada no trabalho de Nicolaiewsky pela copresença entre a imagem da pele nua e os objetos de gosto popular, associando o corpo masculino sensual aos objetos *kitsch*, parecendo que o quadro estampado é um plano que encobre o resto, deixando uma fresta pela qual podemos espiar os homens, dessa forma, colocando-nos na posição de *voyeur*. Trata-se de um ar doméstico, sugerindo espaços privados de um cotidiano nacional homoerótico.

Nesses desenhos, em que o tema, também, é a memória do artista, a parte que expõe o corpo masculino é minuciosamente tratada e aproxima-se da estética hiperrealista, ao passo que a parte que contém os motivos de flores em repetição apresenta inscrições de palavras soltas, frases e desenhos como borboletas, cobras, nuvens, cavalos, Sol, além de seu nome, juntamente com o objeto centralizado (um quadrinho com fotografias do artista quando bebê, o vaso de flores, o laçador, ou o São Jorge), segue uma estética de elaboração mais livre do traço, assim como o uso da mancha.

Ao escrever sobre a obra de Nicolaiewsky, apontando a junção de heterogêneos sob o princípio da mestiçagem, Icleia Cattani nomeia essa operação de agregações —



Figura 1 · Alfredo Nicolaiewsky, Sem título, 1983 | lápis de cor e aquarela sobre papel, 70 x 98 cm, Coleção do artista.

Figura 2 · Alfredo Nicolaiewsky, *Abençoi as feras e as crianças*, 1999, impressão com saída digital (plotter) sobre lona vinílica, 129 x 199,4 cm. Coleção Telesp Celular no acervo do MAM, São Paulo.

[...] uma obra que se instala sobre o signo das agregações sucessivas de elementos, aglutinados por associações mentais do artista (que mobilizam lugares do afeto, da memória subjetiva individual, mas também, associações irônicas que comentam as circunstâncias do país e das condições da criação que nele ocorre). (Cattani, apud Farias, 2004:70).

Tais agregações com elementos, que têm como referência origens culturais distintas — popular, erudito e de cultura de massa —; a repetição como padrão; a junção de partes aparentemente não compatíveis; a memória e a repetição, vêm sendo desdobradas pelo artista desde o final dos anos de 1990 com, também, o uso da fotografia.

Entre 1995 e 1997, ele desenvolveu a série *Mistura fina* (Figura 2), parte de seu trabalho de mestrado, ampliando a complexidade das misturas entre coisas de origens diversas, implicando elementos da memória pessoal e objetos da cultura. São trabalhos que justapõem pinturas, desenhos, objetos e fotografias, uma obra mestiça, como define Icleia Cattani (Cattani, 2007). Mais tarde, esses mesmos elementos foram trabalhados por meio da apropriação, justaposição, manipulação e passagem de um meio a outro em obras nas quais a captura de cenas de filmes é o ponto de partida e a impressão fotográfica, o ponto final. Nestas obras, Alfredo Nicolaiewsky se apropria de imagens de filmes de diferentes diretores, as converte em imagens fixas — retirando-as da continuidade do filme e tornando-as *stills* fotográficos — seleciona grupos de imagens e justapõe-nas. A procedimentos como esse, nos quais por um gesto, movido por uma tecnologia, extrai-se do corpo do filme um fotograma, um *frame*, tornando estático um fragmento do movimento, Dubois nomeia *congelamento da imagem*, “uma operação estranha, no sentido quase cirúrgico” (Dubois, 2004:232). O autor está referindo-se ao filme com película, e assim dirige sua reflexão sobre o congelamento associado ao fotograma, então definindo como *punctum* o ponto exato de passagem entre a foto e o cinema, o objeto sonhado de abolição dos limites entre cinema e fotografia.

O conjunto de obras que Alfredo Nicolaiewsky vem desenvolvendo com o uso da fotografia, desde então, embora não tenha como matéria-prima a película cinematográfica propriamente dita, inscreve-se por meio da imagem eletrônica no espectro de obras artísticas que fazem referência ao fotograma e tem a narrativa cinematográfica como raiz.

No artigo “Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia”, ao escrever sobre uma curadoria que realizou, Philippe Dubois comenta que visitar essa exposição equivaleria a ver um filme imaginário nas diversas salas. “Efeito filme” é, para o autor, uma questão de imagem, de dispositivo,

tanto quanto de inteligência, de sensação e de emoção. Em tal exposição, o autor propunha a articulação entre cinema e fotografia num único corpo figural “como o desdobramento híbrido de um mesmo conjunto figural de formas e de matérias” (Dubois, 2004: 230). Este é o caso da obra *Três Histórias — Via sacra*, de Alfredo Nicolaiewsky, apresentada pela primeira vez no Centro Cultural Mariantônia/USP, em 2007, na exposição individual intitulada “O Artista como Editor”, que teve curadoria de Tadeu Chiarelli. É um conjunto de fotografias composto por 12 tiras verticais, cada uma delas com três imagens fotográficas. São três sequências horizontais distintas, justapostas e intervaladas, medindo no total 150 cm de altura por 900 cm de largura (Figura 3).

O trabalho traz três narrativas simultâneas que se implicam e contaminam-se. A parte superior é uma sequência da vida de Jesus Cristo, da anunciação à ressurreição, as imagens são de um filme de 1905, de diretor desconhecido. Cada fotografia apresenta uma cena icônica da vida de Cristo, o filme em preto e branco foi colorizado em algumas partes; e os fotogramas mais parecem fotografias tomadas em estúdio. A sequência de fotografias da base compõe-se por enquadramento em plano fechado, centralizado, no qual vemos o rosto de uma mulher branca, de cabelos ruivos, vestindo blusa azul, diante de um fundo azul com algumas flores artificiais. O sorriso da personagem, seu olhar perdido no horizonte e os suaves movimentos de sua boca sugerem que ela está a cantarolar. São imagens do mesmo *take*. As 12 fotografias sinalizam a distensão da tomada, realizada pela decomposição do movimento, separando cada gesto da personagem numa imagem fixa, como um *stopmotion* desmontado. No conjunto da parte central, a sequência é composta por uma edição complexa, que articula filmes realizados em períodos diferentes, contendo múltiplos pontos de vista. Segundo Nicolaiewsky, “a linha horizontal média sugere uma narrativa independente, que pode, porém, ser relacionada com as imagens anteriormente citadas, e que são apresentadas acima e abaixo delas” (Nicolaiewsky, 2017). São imagens com planos em *close* ao lado de planos abertos, cenas em interiores ao lado de externas, como se estivessem seguindo lições de montagem *eisensteinianas*, usando como base a ideia de colisão entre duas partes. Trata-se de uma indicação de movimentos, associando fatos à descrição de possíveis lugares nos quais a emoção das personagens, seus olhares em *close-up* ou espiando algo acenam para a existência de um enigma, criando uma narrativa de suspense.



Figura 3 · Alfredo Nicolaiewsky, *Três histórias*, *Via Sacra*, 2007, Fotografia colada sobre poliestileno, 150 x 950 cm. Coleção MAC/USP — doação Banco Itaú via AANAC.

A Ira de Deus

Em 2015, Alfredo Nicolaiewsky foi para Portugal realizar o estágio Pós-Doutoral na Universidade de Lisboa, com supervisão do Pro. Dr. João Paulo Queiroz. Para seu projeto, planejou dar continuidade ao mesmo princípio estrutural empregado em *Três histórias: Via sacra*, uma justaposição de três sequências temporais oriundas de filmes distintos, com o objetivo de criar narrativas visuais a partir de imagens apropriadas do cinema, porém em uma forma espacial mais ampla, projetada para a Sacristia da Igreja de São Roque — Lisboa, e tendo como temática o terremoto de Lisboa de 1755 (Nicolaiewsky, 2017).

O tema escolhido apresentou algumas dificuldades quanto à escolha de imagens. As reconstituições filmicas do Terremoto de 1755, não transmitiam, quando transformadas em imagens fixas, a grandeza da catástrofe. Porém, como estava trabalhando a partir de imagens captadas no *Youtube*, começaram a aparecer vídeos jornalísticos e ficcionais de tragédias contemporâneas semelhantes: terremotos e o *tsunami* em 2011 no Japão ou o incêndio no Chiado em 1988 (Nicolaiewski, 2016).

O tríptico, propriamente dito, é constituído por imagens do terremoto (Fig.4), do maremoto (Figura 5) e do incêndio (Figura 6). São nove sequências fotográficas formadas por 63 cenas, ordenadas em três blocos de sete trípticos verticais, cada um. Há relativa matemática aqui, um jogo de múltiplos de três, resultando num tríptico horizontal composto por 21 trípticos verticais, impresso com pigmento mineral em papel *somerset velvet* 225 gr. em 100 cm de altura e com a largura final em 1400 cm.

A linha de cima refere-se diretamente ao conteúdo (terremoto, maremoto, incêndio), a linha do meio, que perpassa os três episódios, é formada principalmente por imagens de filmes portugueses (dos diretores: José Leitão de Barros, Manoel de Oliveira, Carlos Carrera, João Botelho e Miguel Gomes). Cada uma das peças do tríptico traz uma narrativa específica nesta linha, constituída por cenas de três filmes, em média. A linha inferior apresenta em cada parte do tríptico, uma única cena, seguindo a mesma operação de distensão do movimento já usada em *Três histórias, Via sacra*, de 2007.

O que é narrado? Quando aconteceu? Não há um sentido único, há um multidirecionamento do tempo, pois, na internet (de onde foram capturados os *stills*), o acesso permitido pelas plataformas faz convergir imagens de outras épocas que, por sua vez, contam histórias de outras tantas. O tríptico produzido trata de uma ficção distópica, uma tragédia na qual as forças da natureza movimentam destruição, rupturas e afastamentos sob o signo da montagem transmidiática ou montagem por reconversões filmicas, que é como poderiam ser

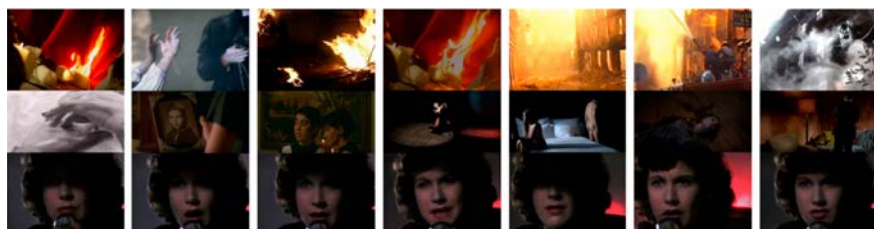
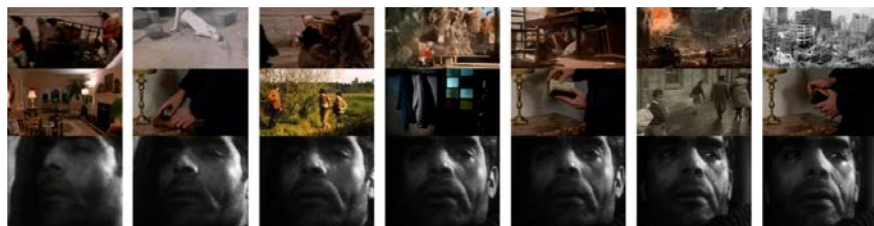


Figura 4 · Alfredo Nicolaiewsky, *A Ira de Deus*
— parte 1: *O terremoto*. Imagens digitais sobre papel,
100 x 470 cm. 2015-16.

Figura 5 · Alfredo Nicolaiewsky, *A Ira de Deus*
— parte 2: *O maremoto*. Imagens digitais sobre papel,
100 x 450 cm. 2015-16.

Figura 6 · Alfredo Nicolaiewsky, *A Ira de Deus*
— parte 3: *O incêndio*. Imagens digitais sobre papel,
100 x 460 cm. 2015-16.

nomeados estes transportes de um meio a outro, do filme passando pela imagem eletrônica, sua flutuação e reconversão em imagem estática, resultando numa sequência de colagens de cenas, uma montagem fotográfica.

Em *a Ira de Deus*, Nicolaiewsky mostra o resultado de um processo híbrido encadeando imagens moventes e imagens estáticas, perpassado pelo sistema eletrônico em diferentes etapas, desestabilizando circunscrições classificatórias em meios específicos. Nessas sequências, empregando a lógica associativa da justaposição, heterogêneos são aproximados, acionando, simultaneamente, montagem simbólica e montagem dialética.

Alfredo Nicolaiewsky está construindo narrativas fotográficas que se superpõem, nessas obras, uma simultaneidade é exposta, transmitindo um cruzamento de histórias em que se observa uma condensação de sentidos e muitas contrações e intervalos temporais. Esses intervalos, articulados sob a égide das elipses existentes entre as imagens nas sequências horizontais, os saltos temáticos presentes nas sequências verticais e suas justaposições, constituem uma narrativa ramificada e multitemporal. É uma gramática visual única, ancorada na transmigração eletrônica das imagens, que convida o observador a animar a obra e a experienciar certo *efeito filme* remontando a *Ira de Deus*.

Referências

- Cattani, Icleia Borsa (2004) *Icleia Cattani* (Coleção pensamento crítico). Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Cattani, Icleia Borsa (Org.). (2007) *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Dubois, Philippe (2004) "Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia", In: Santos, Alexandre & Dos Santos, Maria Ivone (Org.). *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS Editora.
- Nicolaiewsky, Alfredo (2016) *Relatório final Pós Doutorado*. Disponível na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Nicolaiewsky, Alfredo (2017) *Alfredo Nicolaiewsky e a Ira de Deus: suas prequelas e sequelas*. Porto Alegre: UFRGS Editora.
- Rancière, Jaques (2011) *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

¿Un trapo roto, una remera sucia o una genialidad? Desafíos políticos en la obra de Agustina Quiles

*A Broken Cloth, a Dirty T-Shirt or a Genius?
Political Challenges in Agustina Quiles' Artwork*

SILVIA SUSANA GARCÍA*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Argentina Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Av. Diagonal 78 N° 680 — La Plata — Buenos Aires, Argentina. E-mail: secyt@fba.unlp.edu.ar

Resumen: Si bien muchos fueron los autores que indagaron sobre el estatuto de lo artístico, la obra de Agustina Quiles reinstala la pregunta sobre si es arte o no, evidenciando la complejidad y la dinámica de los procesos de producción y recepción de las imágenes contemporáneas. El presente trabajo indaga cómo esta obra rodea la dimensión política desde aproximaciones poéticas, formales y discursivas más allá de la intención de la artista, dado que dicha categoría está determinada por la lectura y la interpretación del público.

Palabras clave: Arte Contemporáneo / política / Agustina Quiles.

Abstract: Although many authors have inquired into the artistic status, Agustina Quiles' artwork reinstalls the question about whether is it art or not, evidencing the complexity and dynamics of the processes of production and reception of contemporary images. This paper explores how this artwork surrounds the political dimension from poetic, formal and discursive approaches beyond the artist's intention, since that category is determined by public's reading and interpretation.

Keywords: Contemporary art / political / Agustina Quiles.

Introducción

“Sin Título” de Agustina Quiles, fue la obra que obtuvo el Primer Premio en el Salón “IX Premio Nacional de Pintura 2016” del Banco Central de la República Argentina, en la categoría “Adquisición Artistas Jóvenes”, distinción que provocó una polémica en la escena artística porteña.

Se trata de un óleo pastel sobre papel de seda raído, de una dimensión de 192 x 147cm, cuya elección fue calificada de “snob” y además despertó una serie de comentarios irónicos en las redes sociales, donde fue juzgada como “trapo roto”, “remera sucia” o “papel rescatado del tacho de basura”

Es un “trapo”, fue el comentario más leído en Internet. Si Miguel Ángel se levantara de la tumba, mataría a los jurados de este premio y a la ‘artista’ y se volvería a morir de indignación, se pudo leer en Facebook.

Haber avisado y llevábamos todos los papeles que usamos de soporte para no pintar las mesas. Un jurado que más que jurado es una vergüenza, escribió otra en la misma red social. Esto tiene que ser una broma...Para esto uno pasa estudiando la carrera de arte? Para poner un papel revuelto con tiza pastel? (Girabajas:2017.s.p)

Otro público en cambio, se refirió a la obra como una “genialidad”, una “maravilla”, pero evadiendo la categoría de “obra de arte” y mostrando al mismo tiempo, algunas fisuras entre los espectadores formados y conocedores de las producciones del arte contemporáneo.

En diálogo con la autora, ella expresó:

(...) las roturas son siempre consecuencia del proceso de trabajo y de la manipulación de la obra, nunca son provocadas voluntariamente. Las últimas tienen más intervenciones y por lo tanto han sido más manipuladas.

Por otro lado, al ser tan frágiles, las obras se modifican y se deterioran con el paso del tiempo. (Agustina Quiles, entrevista personal)

Agustina trabaja sobre el material, dejando al azar la determinación de la forma. Sin embargo, dicha representación arroja una acción transformadora, la percibimos con una fuerza diferente, un halo de misterio que invita a pensarla al mismo tiempo que nos interroga. La propuesta de la artista no muestra ninguna intencionalidad de provocar un significado, solo se propone interpelar al espectador y entregarle la responsabilidad del acto interpretativo, estableciendo un juego cuyas reglas están determinadas por la apuesta poética-política de su autora.



Figura 1 · Agustina Quiles. Sin título. Óleo pastel sobre papel de seda. 200 x 140 cm.

1. Entonces ¿no es un trapo roto?

Los teóricos del arte se han esforzado por tratar de encontrar condiciones necesarias y conjuntamente suficientes para afirmar que un objeto es una obra de arte, distinguiéndola del no-arte. Sin embargo la complejidad y dinámica de los procesos de producción como la diversidad de públicos que componen el circuito artístico contemporáneo advirtieron la dificultad de dar respuesta a la tradicional pregunta "¿qué es el arte?", cuestión que llevó a Nelson Goodman (1990) a reconocer este problema en su obra titulada *Maneras de hacer mundo*, considerando más significativa la pregunta "¿cuándo hay arte?."

En atención a este problema, Sixto Castro (2005) centró su atención en propiedades artísticas significativas como las cuestiones cognitivas, de interpretación, actitudes hacia las obras, propiedades formales, representativas o expresivas; consideró también las características sociales, históricas e institucionales de las producciones artísticas, y decidió dar respuesta a la pregunta sobre si algo es arte o no, contestando "en teoría, lo es" (Castro. 2005:14). Para ello, el autor agrupó las diferentes teorías que justificaron el carácter artístico de determinadas prácticas a lo largo de la historia de occidente, bajo el punto de vista de aproximaciones comunes con el objetivo de ofrecer un panorama que permita a los estudiosos del arte enriquecer sus reflexiones.

Una de las aproximaciones que más fuerza ha tenido desde el nacimiento del arte hasta nuestros días es la que se ha llamado imitativa o mimética: el arte es imitación de la naturaleza o de la acción humana. Se trata de una aproximación de tradición platónica-aristotélica, la que para algunos autores carece de fuerza vinculante dado las transformaciones habidas a partir del siglo XVIII. .

Otra de las aproximaciones, es la denominada "aproximación trascendental" donde el autor piensa que está presente en la obra de Urs Von Balthasar (1985) y en los escritos de Romano Guardini (1968), de modo especial en *Sobre la esencia de la obra de arte*. Para estas presunciones el arte esboza algo que todavía no existe pero que vendrá, y que sólo recibe de Dios su auténtico sentido, de modo que toda relación auténtica con las obras de arte desemboca en algo religioso.

Las teorías que conforman la denominada "aproximación intencional", en general explican la obra de arte por la actividad que la causa, lo que para Castro, parece confundir el proceso creativo con la naturaleza de la cosa creada, por lo que considera que lo que diferencia a unas aproximaciones intencionales de otras es lo que el autor quiso significar. Además en estas no cabe atribuir el estatuto de arte a las sociedades que carezcan del concepto de arte. García Leal critica al intencionalismo puesto que la intención se disuelve con el producto "al existir la obra desaparece la intención y su constitución y propiedades son

las que hacen que un objeto sea una obra de arte y signifique lo que significa.” (García Leal, entrevista personal a Agustina Quiles. 5 de febrero de 2017).

En su versión más extrema, es la tesis que sostiene que el significado de la obra de arte equivale a los significados pretendidos por el artista.

“Aproximación funcionalista”. Para el funcionalismo, lo que hace de un objeto una obra de arte es la función o funciones que cumple dicho objeto. En general se trata de procurar una valiosa experiencia estética en todas su variante, ya sea expresar sentimientos, imitar la realidad, satisfacer las necesidades espirituales de un pueblo, simbolizar lo inaprehensible, construir formas significantes, etc. De este modo, todas las definiciones tradicionales pueden ser consideradas funcionalistas, salvo la definición institucional. Para evitar este abanico inacabable de funciones, “podemos decir que la aproximación funcional, en sentido estricto, afirma que algo es una obra de arte solo si provoca o está capacitado para provocar experiencias estéticas.” (Castro. 2005:115).

“Aproximación institucional”. El poder institucional en materia artística, se ha desplazado en los dos últimos siglos a 1) la crítica, 2) el mercado del arte y 3) el museo. Los artistas comprendiendo la fuerza de la institución no solo en materia legal sino también en el ámbito de la definición del arte, consideraron la definición institucional como: *es arte lo que una institución aceptada reconoce como arte*. Ejemplo de esta es la definición de George Dickie. (citado por Castro. 2005:170, cursiva en el original).

“Aproximación histórica”. Sixto Castro (2005) señala que en general, las aproximaciones históricas del arte sustentan que las obras de arte existentes en un tiempo dado se definen en relación con obras que han existido anteriormente. En esta línea, Arthur Danto ha reflexionado sobre el estatuto artístico dentro del Mundo del Arte, aduciendo que una pieza puede convertirse en arte a menos que haya un lugar preparado dentro de ese mundo, o sea, que deberá estar en relación con sus antepasados artísticos que ya poseen el estatuto de arte.

Por último, Castro, citando a García Leal explica que “la aproximación simbólica sostiene que a) lo que hace de algo una obra de arte es su específica condición simbólica y b) esa propiedad deriva de la construcción sensible del símbolo y de los procedimientos o modos de simbolización” (entrevista personal a Agustina Quiles. 5 de febrero de 2017) Esta concepción subraya la capacidad de la actividad artística para encontrar su lugar en el pensamiento humano, sin ocupar el de otra creación del mismo. Podemos mencionar entre otros filósofos, las teorías de Nelson Goodman, Ernst Cassirer, Martín Heidegger y Hans-Georg Gadamer.

Todas estas aproximaciones nos permite encontrar diversas sendas que pueden darnos una respuesta sobre el carácter artístico de una obra, pero hay

una aproximación que no se ha puesto en juego y que siguiendo la línea de Sixto Castro, podemos definirla como "aproximación política".

En ella es posible agrupar las teorías que ponen el acento en el carácter político del arte considerando que no es un dominio separado del carácter estético. Mencionaremos aquí tres autores significativos quienes, profundizaron dicho atributo: Jacques Rancière (2010) identifica lo político del arte como generador de un desequilibrio, disidencia, disenso, cuyo tenor conviene calificar de político en tanto implica modos de reemplazar o perturbar el orden de las cosas y ubicaciones de sujetos, identidades y funciones de acuerdo con reglas impuestas socialmente denominadas por el filósofo, orden policial.

George Didi -Huberman (2016), citando a Walter Benjamin piensa que la cuestión es crear una imagen de manera suficientemente libre como para que esa libertad sea, en sí misma, un acto político. Entonces, el arte político no es el que ilustra una política, sino es el arte que en su propia elección de libertad constituye ya un acto político.

En esta línea, desde una visión latinoamericana Nelly Richard señala que

Lo político y lo crítico en el arte se definen siempre en acto y en situación, siguiendo la coyunturalidad táctica de una operación localizada cuya eficacia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar. (Richard: 2011)

Para Richard los horizontes de lo crítico y lo político dependen de una trama de relaciones en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de control, presionar los marcos de vigilancia haciendo estallar las imposiciones y los lugares oficialmente consensuados. En relación a lo político rechaza la correspondencia entre forma y contenido y opta por interrogar las operaciones de signos y técnicas de representación que median entre lo artístico y lo social. Lo político entonces nombraría una fuerza de interpelación y desacomodo de la imagen que contrasta las formas mercancías propias de la globalización mediática. Asimismo considera que la fuerza del arte crítico-experimental radica en las fracturas de la representación, o sea, en las grietas que permiten romper la linealidad del mensaje y posibilitar la emergencia de potencialidades enunciativas no previstas, de manera que el espectador actúe sobre los significados de las obras.

Consideraciones finales

El arte contemporáneo, como expresa Ticio Escobar (2015) es antiformalista. Privilegia el concepto y la narración en desmedro de la bella forma que deja



Figura 2 · Agustina Quiles. Sin título. Óleo pastel sobre papel. 194 x 146.

de ser concebida como objeto de adoración para convertirse en un sistema de juegos entre el signo y la cosa.

Un juego de lances contingentes que, aunque no logrará dirimir la disputa entre ambos términos, generará el confuso excedente de significación que requiere el arte para que siga funcionando como tal. (Escobar. 2015:27)

Las obras de Agustina Quiles exploran lenguajes incómodos comprometiéndolo al espectador a optar por la multiplicidad de interrogantes que su imagen pone en juego, convirtiendo la forma y su materialidad en una fuente de experimentación creativa. Entre esos significados entreabiertos asoman los rastros del tiempo, cuyos vestigios son recuperados en la imagen. Como la artista expresa, las roturas del papel representan el deterioro, la fragilidad, las huellas de lo inevitable y lo innombrable.

De allí, lo innecesario del título y tal vez el enojo del espectador. Para ella, el arte es una forma que emerge provocando rupturas entre aquellas constituidas como la manera de representar el mundo. Esta es la apuesta política de Agustina, una apuesta que a su vez instaura una política de la mirada dado que quiebra la unidireccionalidad de la experiencia del público. Una experiencia que ralentiza el tiempo vertiginoso de las sociedades de la comunicación, invitándolo a reflexionar, a interpretar y además por ser única, singular, le posibilita conocerse y reconocerse como el hombre que es. Entonces, sin duda, es arte.

Referencias

- Balthasar von Urs, H. (1985). *Gloria: una estética teológica*. Madrid. Encuentro. ISBN: 978-84-7490-131-3
- Castro, S. (2005). *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Salamanca: EDIBESA. ISBN: 84-8260-160-1.
- Danto, A. et al. (2005). *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: A. Machado Libros, S.A. ISBN: 84-7774-646-X
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie*. Buenos Aires: Capital Intelectual. ISBN: 978-987-614-485-8
- Girabaras (2017). "Polémica en las redes sociales por una obra de arte premiada por el Banco Central. [Consult.2017-02-5]. Disponible en: www.girabaras.com.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundo*. Madrid. La balsa de la Medusa, 30. ISBN: 84-7774-530-7
- Guardini, R. (1968). Sobre la esencia de la obra de arte. Revista Universidad Pontificia Bolivariana. Vo.30, Núm.168. ISSN: 0120-1115. [Consult.2017-11-25]. Disponible en: <https://revistas.upb.edu.co>
- Richard, N. (2011). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Universidad Arcis*. [Consult.2017-11-25] Disponible en <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/emisferica-62/richard>

Corpo, performance e colonização na fotografia de José Juliani

Body, performance and colonization in the photographic work of José Juliani

FERNANDO A. STRATICO* & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA**

Artigo completo submetido a 31 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Performer/Docente/Pesquisador.

Afiliação: Universidade Estadual de Londrina. Rod. Celso Garcia Cid, s/n — Campus Universitário, Londrina — PR, 86057-970, Brasil. E-mail: fernando.str@hotmail.com

**Brasil, Arte Educador/Docente/Pesquisador.

Afiliação: Universidade Estadual de Londrina. Rod. Celso Garcia Cid, s/n — Campus Universitário, Londrina — PR, 86057-970, Brasil. E-mail: roliv1@gmail.com

Resumo: Esse artigo apresenta análises de imagens históricas dos processos da colonização da cidade de Londrina/Paraná/Brasil, delineadas pela importante obra fotográfica de José Juliani. Buscou-se identificar a dinâmica dos fenômenos performativos presentes nas imagens fotográficas deste fotógrafo e como essas imagens revelam aspectos pouco observados da história da formação dessa que é hoje uma grande metrópole. Trata-se da performance corporal articulada e construída com fins ideológicos específicos. A pesquisa revela intenções e corpos performativos regidos pela dinâmica do capital e extrativismo.

Palavras-chave: Performance fotográfica / corpo colonizado / José Juliani.

Abstract: This article presents analyses of historical images of the processes of colonization of the city of Londrina/Paraná/Brazil, designed by the important work of the photographer José Juliani. The purpose was to identify the dynamics of performative phenomena which are present in Juliani's works, and how such images reveal aspects that are little observed by the history of the formation of this city, nowadays a densely populated town. The centre of such photographic construction is the bodily performance which is articulated for specific ideological means. Thus, this research reveals intentions and performative bodies that are guided by the dynamics of capital and extractivism.

Keywords: Photographic performance / colonized body / José Juliani.

1. Introdução

Esse artigo objetiva apresentar ações desencadeadas pelo projeto de pesquisa *Objeto, Memória e Performance*, que vem sendo desenvolvido no Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina, contando com professores e estudantes dos Departamentos de Arte Visual e Design de Moda da mesma Universidade. Valendo-se de imagens históricas, o projeto busca identificar a dinâmica dos fenômenos performativos presentes nas imagens fotográficas da colonização de Londrina, realizadas por fotógrafos que documentaram distintos momentos da colonização do norte do Paraná. Nosso foco de pesquisa tem sido a performance fotográfica gerada nas primeiras décadas da colonização de Londrina. Notadamente, as obras fotográficas de Haruo Ohara, Armínio Kaiser e José Juliani são expoentes do exercício da fotografia do período, seja como registro — muitas vezes oficial — ou como criação pessoal.

A partir de estudos anteriores (Stratco e Oliveira, 2017) sabemos que a cidade de Londrina, no Estado do Paraná, surgiu da iniciativa privada, especificamente dos investimentos do capital britânico. Primeiramente, tal iniciativa se dá como posto avançado de um projeto britânico em 1929, e, posteriormente, como a criação do município de Londrina que ocorreu em 1934. Seguindo as políticas econômicas colonialistas britânicas típicas da virada do século XIX para o XX, os investimentos no Brasil seguiram a cartilha expansionista do alto capital estrangeiro. Representado pela *Paraná Plantations*, a iniciativa do capital estrangeiro não tinha outro propósito senão empreender atividades lucrativas para os seus investidores, assim como acontecia em outros continentes e colônias britânicas. A contrapartida desta negociação não ia muito além da construção da via férrea por entre a mata densa e a fundação de povoados.

Desse modo, o propósito desse artigo é apresentar e refletir sobre os modos como o fotógrafo José Juliani, a serviço e encomenda da Companhia de Terras Norte do Paraná que, empenhada em comercializar essas terras, constrói, além de imagens de uma natureza e terras exuberantes, imagens de corpos, que na saga do “progresso”, performam e constroem imagens de abundância e trabalho na saga da colonização.

2. Desenvolvimento: o fotógrafo e suas imagens

José Juliani, de origem italiana, nascido no interior do Estado de São Paulo, mudou-se para Londrina (Paraná) em 1933. Na cidade de Londrina, estabeleceu-se como fotógrafo profissional. Ainda em 1933, foi chamado pela Companhia de Terras Norte do Paraná a cobrir a ausência momentânea do fotógrafo oficial da companhia, que fora impedido de assumir um compromisso (Boni, 2011). A

partir dessa experiência, Juliani assume o posto oficial de fotógrafo, o que durará por uma década (1933 a 1944).

José Juliani foi partícipe de uma grandiosa elaboração fotográfica que serviu aos interesses econômicos da Companhia de Terras Norte do Paraná, esse poderoso empreendimento de capital britânico responsável pelo processo de ocupação e colonização de Londrina, nas décadas de 1930 e 1940.

Ao mesmo tempo, sua obra é inestimável registro histórico do período. Inegavelmente, suas imagens dão vazão às intenções da Companhia que se esmerava no marketing de seus negócios, não poupando recursos até mesmo na contratação de fotógrafos como Juliani, para a permanente produção de imagens da saga norte-paranaense. Sua missão como fotógrafo era a de construir imagens fotográficas que pudessem dimensionar aquilo que a companhia queria vender, isso é, a grandiosidade e o progresso do lugar. Essas imagens serviram a fins propagandístico e publicitários. De acordo com a historiadora Angelita Marques Visalli:

Como fotógrafo contratado, apresentou a imagem positiva da cidade em crescimento, de um progresso sem contra-argumentação. Juliani apresentou visualmente o ideal do empreendimento colonizador. Tratam-se de imagens posadas, registros intencionais que compunham o processo de transformação dessa região — a evolução da paisagem local, o avanço das construções, as modificações do espaço, refletindo claramente a ideia de progresso econômico, de desenvolvimento. Essa preocupação se revela especialmente na realização de imagens panorâmicas. (Visalli, 2011:8)

Deste modo, suas imagens articulam aspectos variados da imagem da colonização, tais como, a tecnologia do trem de ferro, a robustez das recentes construções, a grandiosidade da natureza e a fertilidade do solo, como podemos ver na (figura 1) em que grandeza e imponência estão construídas na imagem de Maria, sua filha, que, colocada ao lado de uma couve-flor, demonstra a força da terra, o grau de sua fertilidade, que bastando a derrubada da mata, estava pronta para o plantio. Aliada à grandeza somava-se a chegada das tecnologias como o trem de ferro (Figura 2), os automóveis e aviões.

Grande parte da produção de Juliani esteve voltada para esta urbanização crescente que tornava o lugar viável e habitável — um paraíso que se expandia. Nesta imagem da estação ferroviária de Ibiporã (Figura 2) a mata ainda permanece ao fundo, provando indubitavelmente que este é um lugar desbravado recentemente. A linha do trem penetra este espaço primitivo e virgem, que também apresenta a urbanização crescente e necessária representada pela construção da estação e pela presença humana. A imagem parece dizer: “aqui há transporte, riqueza e civilização”.



Figura 1 · José Juliani, Maria, filha de José Juliani, 1936.

Fonte: Museu Histórico de Londrina.

Figura 2 · Estação ferroviária de Ibiaporã (rumo a Londrina),

1936. Fonte: Museu Histórico de Londrina.



Figura 3 · José Juliani, Funcionários da Companhia, 1935.
fonte: Museu Histórico de Londrina.

Além da esfera da grandiosidade e exuberância da natureza e do progresso eminente, Juliani articula o registro e visão sobre o *homem — corpo colonizado* e do mesmo modo o *corpo e indivíduo colonizador*, que de maneira evidente (óbvia até), protagoniza as ações de direto contato com a natureza.

Embora óbvia, essa presença não apresenta o mínimo de questionamento, ou consciência crítica. Nos bastidores da derrubada da mata, o trabalho semiescravo dava sustentação aos empreendimentos grandiosos de extração da madeira, sob a égide oficial da Companhia de Terras Norte do Paraná.

A investigação sobre a performance fotográfica como aqui proposta nos encaminhou inevitavelmente ao reconhecimento de construções ideológicas diversas que articulam visões de mundo específicas. Há nos retratos, no objeto-imagem produzido no período, noções diversas cujas implicações vão além do mero registro histórico: corpos humanos colonizados, como os de peões gaúchos, mineiros e paulistas estão presentes nesta saga do que foi considerado um Eldorado. Corpos colonizadores como os das figuras imponentes dos funcionários da Companhia de Terras Norte do Paraná (Figura 3).

A Figura 3 mostra quatro homens sentados no topo de uma pequena escada de madeira que, ao que indica, leva a um alpendre, típica construção das casas de péroba e pinho construídas durante a colonização de Londrina. As legendas atribuídas a essa foto indicam: “funcionários da Companhia de Terras Norte do Paraná”, e também “Quatro pioneiros da gema (Schneider, Larionoff, George Varig Smith e Luiz Estrela”.

O porte físico, cor da pele e vestimentas atestam a origem e função no contexto social específico da colonização. São estrangeiros que se aventuraram a trabalhar no coração da mata. Como agentes do capital, e, embora não sejam propriamente os senhores do empreendimento, homens como esses representam o poder financeiro que se instalou nessas regiões. E como tais, representam a organização financeira a partir do seu escritório. São homens saudáveis, cuja tez demonstra o trabalho protegido do sol e intempéries. Roupas limpas e alvas caracterizam o trabalho acéptico e o desempenho com a venda, escrituração e documentação com o empreendimento.

A pausa para a foto articula uma suposta e provável tranquilidade e até mesmo uma inocência infantil indicada pelo despojamento de homens que se sentam ao chão como crianças. Serenamente, posam para a foto de Juliani à entrada do escritório, lugar seguro, longe de cobras e mosquitos. Protegidos estão seus corpos que se enquadram no universo urbano recém criado. Nesse pequeno mundo, não há toras de madeira caindo pesadamente, não há animais selvagens, nem silvícolas, tampouco há suor das lidas árduas com o machado

e a serra. Símbolo supremo desse poder de proteção são as botas de montaria, impecavelmente lustrosas que todos exibem em primeiro plano. Protegidos estão para qualquer caminhada ou deslocamento, seja para cavalgar, entrar no mato ou pisar na terra vermelha. Como pouco disso deveria acontecer, as botas funcionavam na imagem como símbolos de proteção e capacidade de ir, de avançar, sem contudo, se ferir. Símbolo de um poder masculino, as botas impunham noções de origem, poder financeiro e autoridade.

Diferentemente daqueles corpos dos funcionários da Companhia como vimos na Figura 3, vemos na Figura 4 peões com seus machados em punho prontos para trocar um dia de trabalho por um prato de comida e algum pagamento. Desprovidos de terras, ou de qualquer outra propriedade, os peões podiam ser considerados como errantes sonhadores que buscavam a fortuna no Eldorado Paranaense. Serviam apenas sua força física para a entrada na mata, a derrubada e transporte dos imensos mognos, perobas e pinheiros.

Corpos esqueléticos, porém fortes, sustentavam-se de caças de macacos, cotias, nambus, preás e da benevolência do palmito (abundante palmeira da região). Sem paradeiro, podiam estar um dia num sítio, e outro em lugar distante, sempre a serviço do capital exploratório e extrativo. Sua força bruta física era extraída por esse capital do mesmo modo que o máximo era extraído da mata ou das próprias árvores.

A pausa do trabalho era muito pequena, pois sempre havia muito a se explorar. Mas Juliani consegue a proeza de interromper os machados ao pé da grande peroba para que se captasse e registrasse o início do corte da árvore. Sem nenhum amparo social, sem qualquer proteção do Estado, que de algum modo zelasse pela segurança, saúde e bem estar, esses homens servem apenas ao comando e interesse do capital (nacional e estrangeiro). O corpo humano, nesta perspectiva é apenas uma fonte mecânica de energia que devia ser explorada em sua máxima potência.

O tímido corte no tronco da árvore não revela a verdadeira força e capacidade de derrubar, serrar, arrastar, etc. para que divisas fossem geradas na progressiva comercialização da madeira. Juliani conseguiu a performance desses corpos no contexto da narrativa da grandiosidade e pujança. Os enunciados embutidos na imagem enfatizam as afirmações que enaltecem a riqueza potencial da mata, que homens cortam como se fossem frágeis troncos de papel.

Os corpos, nesse início de corte, não apresentam cansaço, também não apresentam qualquer argumento sobre o que estão fazendo. Simplesmente exercitam a tarefa que lhes foi imposta, que ao final do dia, certamente deverá estar completa. Juliane interrompe o ritmo frenético dos machados coordenados em sons sur-



Figura 4 - José Juliani, "Derrubada de uma peroba no antigo sítio de Antônio Vendrame, atual Jardim San Remo, 1934. Fonte: Museu Histórico de Londrina.

dos e densos não exatamente para mostrar corpos colonizados, mas para mostrar a possível e viável extração de riqueza fácil e disponível nesse extenso Eldorado. Bastando o clique da câmera as ações retornariam e o corte iria se avolumando, até que a árvore tombasse. Anônimos peões (força bruta e motriz) ocupa um espaço à margem da narrativa preponderante de “progresso e pujança”, embora saibamos que estes braços geraram as tais riquezas tão procuradas.

Considerações Finais

O estudo em análise de imagens como estas, tem nos apresentado corpos humanos em contraste com o domínio absoluto sobre a natureza, que subjugada e destruída, deu lugar a um suposto progresso. Corpos ufanistas e propagandistas em contato com os grandes frutos da terra estiveram a serviço da propaganda das riquezas do novo Eldorado que alcançou vários continentes, tendo como resultado a vinda de grandes levas de imigrantes alemães, italianos e japoneses, além de outras etnias. Essas performances foram articuladas no calor das lidas diárias e na correria do vai-e-vem da extração da madeira, da agricultura, da construção civil e também das celebrações.

Sobretudo, e em sua maior parte, tal articulação performativa se situa entre a realidade do confronto com a natureza e os percalços da colonização. A construção ideológica e ilusória do Eldorado fazia tudo passar por “natural” e “bom”. Era considerada “natural” a exploração desenfreada da madeira e a extirpação da floresta. Era “natural” a dizimação dos “selvagens” ou seu afastamento e redução em exíguos territórios. Era “natural” que o capital estrangeiro britânico se avolumasse com a compra de terras a preços de banana no balcão do Estado, e a venda de milhares de lotes. Era ainda “natural” o confronto com posseiros que eram expulsos a bala. Assim como era “natural” que a mata Atlântica desse lugar à agricultura e às grandes cidades como Londrina. Conforme nos mostram investigações históricas mais recentes, como as de Nelson D. Tomazi, existe uma história falseada que foi elaborada para justificar todos esses atos terríveis que caracterizaram essa ocupação (Tomazi, 2000).

O corpo colonizado a tudo isso achava “natural” e obedecia, mesmo que em sua essência ainda se preservasse manifestando sua própria identidade. Gaúchos com seus lenços no pescoço e faca na algibeira, afirmavam na vestimenta suada o seu porte de origem, e ali mesmo, na imagem, testemunhavam que eram atores de um sonho — a quimera do enriquecimento em terras paranaenses. E apesar desse enunciado contido no corpo e nos trajes, esses homens subjugados pelo trabalho semi-escravo colocavam-se como marionetes a serviço da imagem pujante em permanente construção.

Análises de imagens do corpo colonizado ou do corpo imponente colonizador são oportunas nesse processo de releitura da nossa história recente, pois oferecem elementos que estão ocultos na imagem e também na escrita historiográfica. Primorosa, a obra fotográfica de José Juliani testemunha e aponta para outros pontos de vistas e performances que a história oficial insiste em não revelar.

Referências

- Boni, Paulo César. (2011) "José Juliani, o "documentador" das transformações urbanas do início de Londrina." In: Yamake, Aurea Keiko; Oliveira, Celia Rodrigues (Org) (2011) *Coleção Fotográfica José Juliani: Universidade Estadual de Londrina e Museu Histórico de Londrina*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina,. 119 p.(Londrina Documenta 2) ISBN:978857846088 — 4. Disponível em: http://museu.mediasystems.com.br/uploads/pagina/arquivos/Documenta_2. Acessado em 2017-12-17.
- Stratino, Fernando; Oliveira, Ronaldo Alexandre de. (2017). "Transcrição e formação em arte a partir da obra fotográfica de José Juliani." *Revista Digital do LAV*. Santa Maria, ISSN 1983 — 7348. Vol. 10, n. 3, set./dez. <http://dx.doi.org/10.5902/1983734830529>
- Tomazi, Nelson Dacio. (2000) *Norte do Paraná: Histórias e Fantasmagorias*. Curitiba: Aos Quatro Ventos,. ISBN 8586534358
- Visalli, Angelita Marques. *Coleção José Juliani*. (2011) In: Yamake, Aurea Keiko; Oliveira, Celia Rodrigues (Org) (2011) *Coleção Fotográfica José Juliani: Universidade Estadual de Londrina e Museu Histórico de Londrina*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina,. 119 p.(Londrina Documenta 2) ISBN:978857846088 — 4. Disponível em: http://museu.mediasystems.com.br/uploads/pagina/arquivos/Documenta_2. Acessado em 2017-12-18.

A série Topofilia de James Kudo

The James Kudo's Topofilia series

ALMERINDA DA SILVA LOPES*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, professora de história da arte, pesquisadora e curadora de exposições.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR), Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM). E-mail: almerinda.lopes@ufes.br

Resumo: Este artigo analisa um conjunto de obras denominado pela crítica Topofilia, de autoria do artista brasileiro James Kudo. Nessa série iniciada em 2009, o autor formaliza o embate entre duas culturas (a brasileira e a oriental), prestando tributo ao lugar do idílio, onde nasceu e viveu com a família de imigrantes e lavradores japoneses, que ajudaram a fundar a cidade, até serem expulsos, quando da construção da Usina Hidrelétrica “Três Irmãos”, sobre o Rio Tietê, no qual submergiram as terras e a residência familiar na área rural, quando da inauguração da barragem em 1990.

Palavras-chave: Pintura contemporânea / topofilia / James Kudo / mestiçagem.

Abstract: This article analyzes a set of works denominated by the critic Topofilia, authored by the Brazilian artist James Kudo. In this series started in 2009, the author formalizes the clash between two cultures (the Brazilian and the Eastern), paying tribute to the place of the idyll, where he was born and lived with his family of Japanese immigrants and peasants, who helped to found the city, until when the “Três Irmãos» Hydroelectric Power Plant was built on the Tietê River, where the lands and the family residence in the countryside were submerged when the dam was opened in 1990.

Keywords: Contemporary painting / topofilia / James Kudo / mestizaje.

Introdução

O fascínio do brasileiro James Kudo pela pintura de paisagem nascia em paralelo à mudança do paradigma artístico com que o jovem se deparou no início de sua trajetória, na década de 1980, quando, após duas décadas de amplo domínio das práticas conceituais e de forte retração da pintura, esta retornava ao cenário artístico em grande estilo. Contradizendo os prognósticos dos apocalípticos que proclamaram a sua morte, a geração de jovens que então emergia redescobriu a praxe pictórica, contrapondo-a ao reducionismo fastidioso dos conceitualismos, e entendendo-a como meio privilegiado de reflexão. Com total liberdade, os novos pintores enveredariam, de maneira anacrônica e nômade, pelo legado imagético da história da arte, recente ou remoto. Formulavam novas abordagens e problemáticas, dialogando indistintamente com as gramáticas figurativas e abstratas, hibridizando diferentes tendências, estilos e processos pictóricos, sem estabelecer entre eles qualquer hierarquia.

Essa geração contrapunha também o fazer artesanal ao domínio tecnológico, que então se expandia, recorrendo à subjetividade e à teatralidade, à citação e à apropriação de imagens alegóricas ou extraídas de diversas fontes, subvertendo a unidade e a pureza formal da pintura moderna, “estilhaftando a cosmologia racional (...) e as bem comportadas relações espaço-tempo”, considerados valores “muito estreitos, autoindulgentes e castradores” (Berman, 1986:29-30).

No Brasil, a hibridização de processos e a heterogeneidade de códigos visuais de que se valeu essa geração de pintores, coincidia com o período de redemocratização do país, depois de vinte anos de ditadura militar. Para alguns teóricos, a pluralidade de referências estéticas realocadas pela pintura da década de 1980, não escondia a crise da própria arte. Mas para outros, a recorrência a histórias pessoais e à paisagem, de “vastos horizontes e intensa luminosidade”, engendrada com generosas camadas de matéria, num convite a “um diálogo tátil”, não deixava de ser uma tentativa de se rebelar “contra a ordem do terror, que se identificava com práticas como as do neoclassicismo (...)” e por ser, “não por acaso (...), frequentemente suja e caótica, seria definida como antiautoritária” (Morais apud Canongia, 2010:8-10).

Quando da emergência dessa pintura, cuja temática muitas vezes fazia referência ou identificava-se com as paisagens tropicais, e teve grande alcance no país, o jovem James Kudo (1967), objeto deste estudo, era ainda estudante da Escola de Belas Artes da capital paulista. Entretanto, ao longo de sua vida acadêmica teve contato com a volta à pintura, nas aulas, nos livros e em inúmeras exposições realizadas em museus, galerias e nas bienais de São Paulo, experiência fundamental para a definição de sua futura praxe produtiva.

1. A trajetória do artista e a opção pela pintura

Nascido em Pereira Barreto, cidade no interior do estado de São Paulo, que apesar de desprovida de museus, e carente de mostras nacionais e internacionais, o que não impediu que James Kudo cedo manifestasse interesse pela arte. Em 1980, deu-se o início da construção do grande lago da barragem da Usina Hidrelétrica “Três Irmãos”, sobre o Rio Tietê, com 785 Km², e dez anos depois, com a inauguração parcial da barragem, a localidade iria se transformar em uma ilha fluvial, fazendo submergir, inclusive, a casa construída pelo avô e as terras agrícolas que garantiam o sustento da família, obrigando-a a procurar outra fonte de subsistência na capital paulista.

A lembrança da destruição da natureza idílica jamais se apagaria da memória do jovem, a ponto de transformar-se na temática recorrente de suas obras, desde o início de sua trajetória criativa. Todavia, a retrospectiva do uruguaio Joaquim Torres-Garcia na Bienal de São Paulo (1992), causaria grande impacto sobre o artista, pela ousadia com que misturava signos figurais e elementos construtivos, homenageando-o em algumas de suas telas. Em Nova York (onde viveu e estudou entre 1992-1994), o jovem artista teve contato com o Expressionismo Abstrato, produzindo nos anos subsequentes pinturas de grandes dimensões, de formas orgânicas ou biomórficas, construídas com gestos pulsantes, em meio aos quais transpareciam elementos vegetais.

A partir do início da década seguinte o artista passaria a lançar um olhar anacrônico e renovado sobre a pintura de paisagem, recodificando elementos de seu lugar de origem retidos na memória. Mais que um retorno ao passado, tal temática injetava novo ânimo em sua pintura, pois, como observa Berman (1986: 34): o ato de lembrar pode ajudar-nos a encontrar as nossas raízes, para que possamos nos nutrir e nos renovar, tornando-nos “aptos a enfrentar as aventuras e perigos que estão por vir”.

2. A Série *Topofilia*

Vale destacar inicialmente, que a série de pinturas assim denominada integra um conjunto extenso de paisagens sintéticas e fragmentárias, objetos e instalações, que remete às florestas tropicais e postula um painel de memórias da infância e da juventude do artista.

Genericamente denominada pela crítica de *Topofilia*, a série é o foco da reflexão deste estudo, por configurar-se como um significativo laboratório de pesquisa e referências materiais e imateriais, envolvendo a natureza cultural, romântica e imaginária do autor.

Iniciada por volta de 2009 e ainda não concluída, a palavra compósita que dá nome à série (topo + filia), remete a uma experiência positiva ou afetiva do indivíduo por um dado lugar ou paisagem ou ambiente natural (água, ar, terra), como observa o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan. Para o teórico, o conceito de topofilia vincula-se a uma valoração cultural, decorrente da experiência, sentimentos, percepção e pensamento de quem construiu ou viveu nesse lugar, mas também por parte de quem os vê: "A cidade natal é um lugar íntimo. Pode ser simples, carecer de elegância arquitetônica e de encontro histórico, no entanto, nos ofendemos se um estranho a critica" (Tuan, 1980: 160).

Em grande parte das composições da série, Kudo intercambia pintura e colagem, o que atribui a essas paisagens fragmentárias, ficcionais e imaginárias, um caráter peculiar. Põe em destaque ora folhagens rasteiras, ora árvores de grande porte, frondosas ou ressequidas, com os troncos cobertos de líquens. Em outras composições insere arcabouços de casas, elaboradas com estruturas sintéticas e geometrizadas, em estranhas projeções e rebatimentos, que remetem a dobraduras. Tanto parecem submergir na profundidade das águas límpidas e azuis, como sugerem estar se desintegrando, flinando no espaço ou presas às árvores.

Se a referência à casa ancestral não parece ser mera coincidência, as dimensões e a representação desses esquemas em planta baixa fazem lembrar cercados/arapucas, construídos para capturar pássaros ou pequenos roedores. Talvez se possa pensar também em armadilhas para prender os destruidores da natureza, confirmando, assim, um posicionamento político e irônico peculiar a esse e outros artistas contemporâneos.

A casa vai pouco a pouco deixando de ser uma estrutura fixa, libertando-se, em alguns trabalhos, do confinamento das telas, para assumir uma dimensão espacial *site specific*, integrando instalações/montagens com colagens de papel adesivo, que ocupam o espaço de paredes e pisos, ou que mesclam pintura e colagem. A casa também por assumir uma dimensão onírica, representada jorrando água, numa espécie de simulacro de fonte, cujo líquido flui do interior desses arcabouços e se esparrama pelo chão, em gradações de azul. Se tais postulações não deixam de remeter à casa ancestral, que foi tragada pelo lago da Usina Três Irmãos, também assumem outros significados. Ao nomear de *Puxadinhos*, parte dos trabalhos protagonizados pela casa, Kudo faz referência às residências populares no país, que para acomodarem melhor a família, têm um novo cômodo agregado à área original da vivenda. Edificado sem planejamento prévio, a ideia de puxado explica o seu caráter precário ou improvisado. O artista formula, assim, através das diferentes alusões poéticas à paisagem e à casa, a relação entre tempo e espaço, vida e morte, passagem e persistência, destruição e reconstrução, natureza e cultura.



Figura 1 · James Kudo, *Sem Título*, 2012, acrílica e colagem de adesivo plástico s/tela, 140 x 90 cm.
Fonte: www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/james-kudo/
Acesso em 29/12/2017.



Figura 2 · James Kudo, *Sem Título*, 2015, acrílica e colagem de adesivo plástico s/tela, 150 x 180 cm.
Fonte: www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/james-kudo/
Acesso em 29/12/2017.

Figura 3 · James Kudo, *Sem Título*, 2015, acrílica e colagem de adesivos plásticos s/tela, 150 x 180 cm.
Fonte: www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/james-kudo/
Acesso em 29/12/2017.

Vale destacar, porém, que o arquétipo ou esboço de casa e outros objetos que a habitam (mesas, cadeiras, armários) já estavam presentes em um conjunto de trabalhos (em técnica mista), produzido em 2003, em parceria com o americano e amigo do brasileiro, Bob Nugent (1947).

Kudo enfatiza a artificialidade das paisagens dessa série, através de cores ácidas, vivas e fluorescentes em chapas, cujas escalas tonais nem sempre são geradas por pigmentos naturais, mas através da colagem de adesivos plásticos, de diferentes texturas. Recorre também à oposição entre elementos geométricos e figurativos (herança de Torres Garcia?), construídos às vezes a com tal precisão de contornos, para ressaltar tratar-se de formas recortadas. Em outras telas, lança mão de um detalhamento próximo do realismo e escalas monocromáticas, criando paisagens que instigam e inquietam pelo preciosismo técnico e pelo silêncio que delas emana.

Contrapõe também às árvores e a outros elementos da natureza, objetos e códigos simbólicos, abstratos e figurativos: caveiras, pássaros, motosserras, revólveres apontados para o observador, paredes de tijolos. As caveiras são formas recorrentes, que tanto se sobrepõem às paisagens como se transformam no suporte das mesmas. As árvores, folhagens e esquemas/casas tanto são pintados simulando madeira industrial ou fórmica, como resultam do recorte e colagem, de papéis que imitam os mesmos materiais. Em meio a esses elementos construídos com certo rigor, esboçam-se formas sinuosas ou sensuais, em gradações de azul celeste, cinza, verde ou de colorido mais estridente.

Nesse último caso, as cores derivam de estamparias banais, entre os quais o xadrez de toalhas usadas sobre as mesas das casas populares ou dos tecidos das roupas usadas pelo homem do campo, sinalizando, assim, para a memória afetiva. Mas, se é com esses elementos insólitos e ficcionais que o autor parece sugerir ora o pôr do sol ora o movimento da água, também se propõe romper a linha tênue que separa real e irreal, objetividade e subjetividade aparência e essência, realidade e ficção, transição e fixidez, memória e imaginação.

Considerações finais:

O jovem James Kudo manteve durante uma fase importante de sua vida, forte relação de pertencimento com o Rio Tietê e a paisagem natural. A construção da Usina Hidrelétrica de Três Irmãos destruiu a paisagem, a identidade e as relações afetivas que o artista (sansei) e os imigrantes japoneses, que ali se instalaram mantinham com o lugar. A ideia de lugar se constitui, quando atribuímos significado a um dado espaço, transformando-o no lugar dos sonhos, dos afetos, esperanças, ações e possibilidade de realização, pois quando dizemos “esse

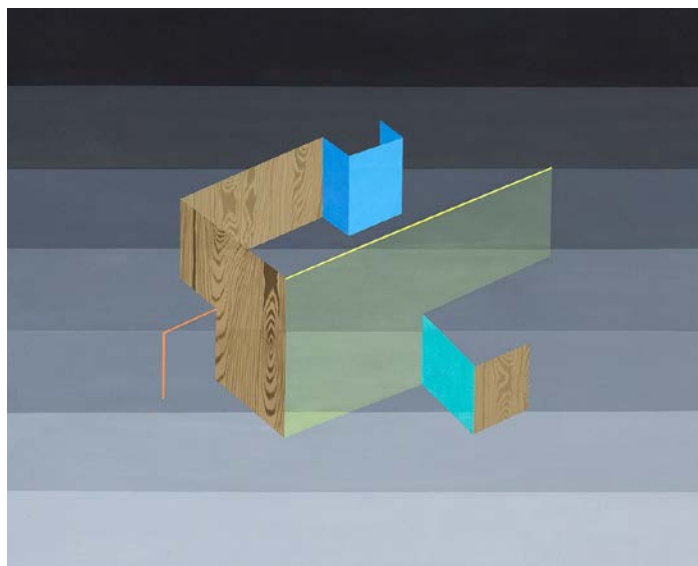


Figura 4 · James Kudo, *Puxadinho*, 2012, Instalação de dimensões variadas. Colagem de adesivos plásticos.
Foto: Tatewake Nio. Fonte: Catálogo do 61º. Salão de Abril, Fortaleza, Ceará, 2013, p. 38.

Figura 5 · James Kudo, *Puxadinho I*, 2016, acrílica e colagem de adesivos s/tela, 80 x 100 cm.
Fonte: www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/james-kudo/
Acesso em 29/12/2017.

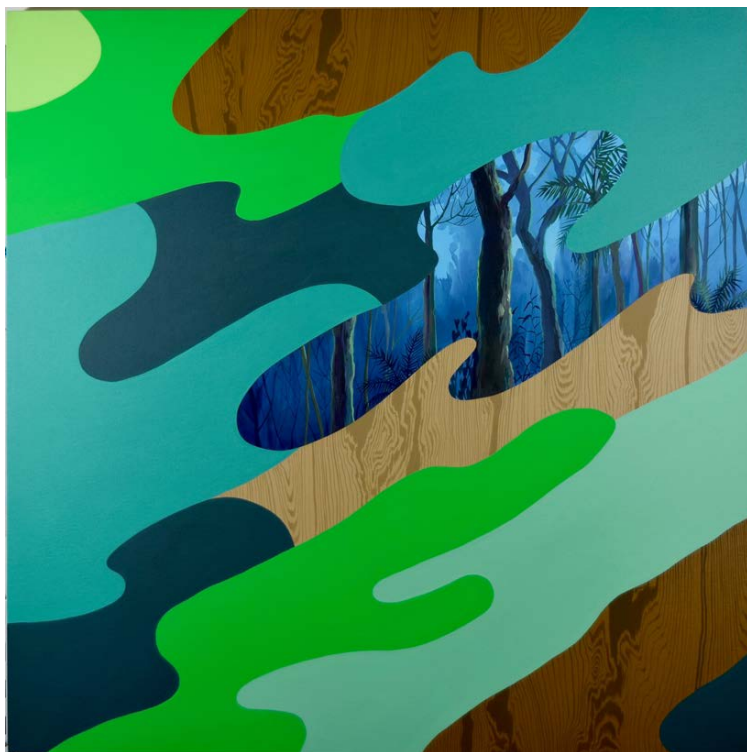


Figura 6 · James Kudo, Sem título, 2017, acrílica e colagem de adesivos s/ tela, 100 x 100 cm.
Fonte: www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/james-kudo/
Acesso em 29/12/2017.

é o lugar, extrapolamos a condição de espaço e atribuímos um sentido cultural, subjetivo e muito próprio ao exercício de tal localização” (Cunha, 2008:184).

O impacto causado pela interferência na geografia e na natureza identitária do artista, mantém-se em sua memória por força de uma mediação simbólica com o lugar de origem, o que transforma suas paisagens pictóricas em palimpsestos de referências e de vivências. O artista reinventa, assim, paisagens cosmológicas em que não há a presença do homem, expulso ou destruído pelo progresso, o que explica a marcante presença de caveiras e ossos em suas pinturas, montagens e objetos. Kudo evoca um passado que não mais existe, realocando códigos extraídos da linguagem pop, da abstração e de outros extratos da história da arte ocidental, formulando composições modulares e sequenciais, de exímia execução, que, em alguns casos, lembram jogos de montar ou quebra-cabeças, que não deixam de remeter ao rigor da cultura japonesa.

Se a situação de exílio não possibilita aos orientais se considerarem pertencentes nem ao país de origem nem ao de adoção, a família de James Kudo, obrigada a deixar o lugar onde viveu e trabalhou por longos anos, em um reduto de imigrantes orientais, onde todos preservavam os hábitos, costumes e a língua materna, deixou marcas profundas inclusive no jovem, que transparecem em sua obra artística como essência reveladora de uma estética mestiça ou híbrida,

(...) assim como muitos artistas contemporâneos migram, sofrendo com isso mutações em si e em suas produções, também as formas, as técnicas e os materiais migram de uma obra à outra, criando uma poética da transitoriedade e da diferença. Insere-se de modo transversal nessa problemática, atravessando-a, a criação de cartografias, imaginárias ou ressignificadas, que marcam a poética das migrações (...) (Cattani, 2007:31).

Isso permite entender a série *Topofilia*, para além de um conjunto de paisagens de cores e formas inusitadas, pois além de remeterem a aspectos do mundo analógico, situam-se como ideia simbólica de um mundo particular, que atesta ou “testemunha o enfrentamento de duas culturas” (Corajoud, 1995:148).

Referências

- Berman, Marshall (2007). *Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 97885880862898
- Canongia, Ligia (2010). *Anos 80. Embates de uma geração*. São Paulo: Francisco Alves. ISBN. 9788589365253
- Cattani, Icleia B. (2007) "Mestiçagens na arte contemporânea: conceitos e questões", in Cattani, I. B. (Org.). *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 21-34. ISBN 9788570259684
- Cunha, Maria Isabel (2008). "Os conceitos de espaço, lugar e território nos processos analíticos da formação de docentes universitários". *Educação Unisinos*, v. 12, n. 3, p. 182-6.
- Corajoud, Michel. (1995). "Le Paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent", In: Roger, Alain (1995). *La Théorie du paysage em France*. Seyssel (France): Champ Vallon, p. 142-52.
- Tuan, Yi-Fu (2013). *Topofilia*. Londrina (PR): EDUEL. ISBN 9788572166270

Zellige y creación contemporánea: la visión actual de Hicham Lahlou y Younes Duret

*Zellige and contemporary creation:
the current vision of Hicham Lahlou
& Younes Duret*

AMINE ASSELMAN*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Marruecos, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Belas-Artes de Pontevedra, Programa de doctorado en Arte Contemporáneo.
E-mail: amineasselman@gmail.com

Resumen: Al igual que el arte contemporáneo el diseño marroquí está muy ligado a la artesanía local, por lo tanto el Zellige juega un papel muy importante por la infinidad de posibilidades visuales y técnicas que nos puede ofrecer. Este artículo muestra la influencia del Zellige en el diseño internacional haciendo hincapié en algunas creaciones de dos diseñadores marroquíes que han tenido el Zellige como referencia para sus creaciones.

Palabras clave: Zellige / arte islámico / creación contemporánea / geometría / diseño.

Abstract: Like the contemporary art, the Moroccan design is closely linked to local crafts, so Zellige plays a very important role because of the infinity of visual and technical possibilities it can offer to us. This article shows the influence of Zellige in international design, emphasizing in some creations of two Moroccan designers who had the Zellige as reference for their creations.

Keywords: Zellige / Islamic art / contemporary creation / geometry / design.

Introducción

Las formas decorativas de la arquitectura islámica en general destacan por la ubicuidad en el tiempo y en el espacio, por la posibilidad de intercambio del diseño de un medio a otro y por la repetición y cambio de escala (Hernández Rojo, 2010:52)

Los llamados “Zellige” en Marruecos y “Alicatado” en España hacen referencia a los mosaicos geométricos de terracota que invaden paredes, suelos y fuentes de gran parte del legado andalusí en dichos países vecinos. Al igual que estos diseños geométricos fascinaron e influenciaron a varias generaciones de artistas de todo el mundo, desde M.C. Escher hasta François Morellet (Rieffel, 2010), tuvieron un gran impacto en el trabajo de numerosos diseñadores contemporáneos.

El siguiente trabajo forma parte de una investigación que desembocará en una tesis doctoral teórico-práctica cuyo título es el “La percepción del Zellige como soporte identitario y campo de creación contemporánea”, que estoy elaborando bajo la dirección del profesor Juan Carlos Meana en el programa Creación e Investigación en Arte Contemporáneo de la Universidad de Vigo. Uno de los objetivos de esta investigación es mostrar el impacto del Zellige en el diseño contemporáneo.

Un gran referente en este ámbito es Owen Jones (1809-1874) arquitecto y decorador cuyas obras y teorías influenciaron a sus contemporáneos en el ámbito de la decoración gracias a sus numerosos estudios sobre la ornamentación de diversos países y culturas, especialmente los mosaicos geométricos del alicatado de la Alhambra, que recopila en sus libros como “Grammar of Ornament” o “Designs for Mosaic and Tessellated Pavements” (Calatrava, 2011). También hay que destacar al especialista contemporáneo en el arte geométrico islámico Eric Broug, autor del libro “Islamic Geometric Design”.

En monumentos como la Alhambra o los palacios del siglo XV en el norte de Marruecos podemos apreciar como los mosaicos geométricos se fueron adaptando a los materiales y técnicas artesanales de la época pasando de la terracota esmaltada a la madera y la escayola, o más recientemente a técnicas industriales como el azulejo, el cemento, el metal o el textil. Hoy en día con las nuevas tecnologías y los nuevos materiales estos mosaicos están migrando hacia soportes más actuales, por ejemplo la variedad de productos que ofrece la tienda de la Alhambra o las creaciones de diseñadores y arquitectos más reconocidos como Nada Debs o Jean Nouvel.

La geometría es uno de los recursos más utilizados por muchos diseñadores/marcas internacionales, resultado de la idea que se usó en el “modernismo” con movimientos y teorías tales como el “Racionalismo”, el “Purismo”,

el “Constructivismo”, o el “Funcionalismo” de la Bauhaus en la que se optó por una estética impersonal, desornamentada y sobre todo depuradamente geométrica. Pero actualmente se puede constatar un retorno a ciertos aspectos tradicionales y culturales en las creaciones más contemporáneas. Un diseño “social” y “cultural” resultante de la complejidad del diseño contemporáneo que deja de lado la idea de que “la forma sigue a la función” para abrirse, en los procesos de creación y fabricación, a diversos factores como: lo psicológico, lo biológico, lo mental, lo físico, lo cultural, lo social... manteniendo lo abstracto y lo concreto de una manera globalizada. Esta complejidad del diseño actual hizo que el diseñador contemporáneo sea a la vez racional y afectivo al mismo tiempo que cultural, tradicional y moderno. (López Ulloa, 2013)

Partiendo de esta base se puede entender mejor la apropiación, por ejemplo, de la marca de cervezas Alhambra de las composiciones geométricas del alicatado andalusí, u otras marcas internacionales que se inspiraron en el Zellige marroquí como es el caso de Kenzo y su colección primavera verano 2010 o las zapatillas “Desert Rose” de Asics del 2015.

1. Diseño y artesanía en Marruecos:

En Marruecos el diseño y la artesanía están muy unidos (Martin, 2014) debido a la riqueza de la herencia artesanal que tiene el país y su preocupación por conservarla. Uno de los atractivos turísticos de Marruecos, aparte de los paisajes y la comida, es la artesanía, por lo que el país cuenta con un ministerio -el Ministerio de Turismo, Transporte Aéreo, Artesanía y Economía Social- que gestiona la artesanía a nivel nacional ya que juega un papel importante en el sector del turismo y de la economía social. El objetivo del gobierno en este sentido es explotar la “alta demanda mundial por la artesanía marroquí” y el Zellige forma parte de esa artesanía destinada a la exportación.

En las últimas décadas varios diseñadores marroquíes (mayormente formados en el extranjero) como es el caso de Khadija Kabbaj se interesaron por la artesanía de su país de origen e intentaron encontrar puntos en común entre estas dos disciplinas, el diseño y la artesanía, explorando materiales y objetos tradicionales aportándoles una visión o función más actual. Otros se conformaron con diseñar productos corrientes añadiendo el *moroccan touch*, que consiste en apropiarse de algunos elementos tradicionales e incluirlos en sus propios diseños.

El Zellige como técnica artesanal juega un papel muy importante en el diseño y la decoración contemporánea marroquí. En la época del protectorado francés en Marruecos arquitectos como André Paccard (1929-1995) han ayudado a conservar el Zellige tradicional marroquí, entre otros oficios (Paccard, 1981),

aportándole una nueva visión, crearon composiciones más modernas conservando la técnica y los materiales artesanales. El ejemplo más emblemático es el Zellige de la mezquita Hassan II de Casablanca.

Actualmente hay una gran variedad de hoteles, casas particulares y edificios institucionales cuya decoración cuenta con la presencia del Zellige en su decoración interior y/o exterior—véase el hashtag #ihavethisthingwithzelij que se usa en la red social Instagram para etiquetar una multitud de espacios y superficies cubiertas con el Zellige que van encontrando los usuarios durante sus viajes por Marruecos.

Otro ejemplo de esta evolución del Zellige la podemos encontrar en proyectos como “Ateliers Zelij” de Samir Mazer en el que experimentan con nuevas composiciones conservando la técnica artesanal para su elaboración.

Todo esto hace que estos motivos geométricos históricos sigan inspirando a generaciones de creadores ya que ofrecen una infinidad de posibilidades técnicas y combinaciones visuales, desde la arquitectura hasta el diseño de objetos pasando por el diseño de joyas de “Zelliqueen” o el diseño gráfico, como el logotipo del canal marroquí “2M” o la tapa de la mermelada “Aicha”. Pero lo más interesante, algo que lograron los dos siguientes diseñadores en algunas de sus piezas, es el hecho de poder sacar a partir de las tramas del Zellige y la característica modular de este una variedad de objetos funcionales, como es el caso de Younes Duret, o la descontextualización de algunos motivos del Zellige llevándolos al diseño de objetos guardando su esencia de una manera sutil y coherente como lo hizo Hicham Lahlou.

2. Younes Duret

El diseño y la tradición es la línea de trabajo del diseñador industrial Younes Duret. Nacido en Casablanca de padre francés y madre marroquí, Younes realizó sus estudios en la Escuela Nacional Superior de Creación Industrial de París para instalarse en Marrakech en 2006 donde fundó su propia agencia de creación enfocada al diseño de producto, gráfico y de espacio.

Younes se apoya mucho en las nuevas tecnologías (programas informáticos, impresora 3d...) en el proceso de creación y fabricación de sus objetos, apropiándose de la estética tradicional marroquí llevándola hacia nuevos contextos. (Martel, 2017).

Duret tiene una reflexión muy particular que expuso en TEDxRabat en 2011 donde pone en cuestión el proceso de creación del “diseño occidental” comparándolo con el modo de trabajo de los artesanos marroquíes. Propone una alternativa al método occidental -segmentado y lineal donde el factor espacio

y tiempo juegan un papel muy importante- inspirada en su visión de los zocos marroquí donde la creación, la comercialización y cualquier otro tipo de servicio conviven en un mismo espacio y en el cual el factor tiempo desaparece remplazándose por el factor “relacional” pensado por y para la comunidad, donde el creador crea para el aquí y el ahora.

Como no, Younes también ha sido inspirado e influenciado por el Zellige marroquí dando luz a un objeto emblemático en el que se combinan diseño y tradición en un elemento decorativo y funcional: la estantería Zelli (Figura 1). Se trata de una estantería que recrea un sistema grafico geométrico resultante de una composición del Zellige. El mueble se compone de ocho módulos idénticos que se ensamblan gracias a tres formas de corte diferentes sin necesidad de ningún tornillo para su montaje.

Partiendo del mismo concepto Younes creó un mueble vitrina para la tienda de la marca de zapatos “Sergio Rossi” en Casablanca (Figura 2) y en el cual hace uso de los huecos del mosaico para crear espacios donde se exhibirán los productos de la marca. También forma parte del conjunto decorativo un muro bajo de Zellige artesanal incrustado en una estructura de madera que funciona como mostrador.

El diseño culinario es también un sector que tocó Younes creando pequeños platos de cerámica que al juntarlos forman un mosaico de Zellige. Zelligfood (Figura 3) es un concepto gastronómico para cáterin que permite jugar con los contrastes e interacciones gustativas y cromáticas en un conjunto armonioso e innovador.

3. Hicham Lahlou

Es una figura clave del diseño industrial marroquí conocido por proyectos de gran escala de diseño urbano de las principales ciudades del país, por su colaboración con grandes marcas internacionales, por los premios y las condecoraciones internacionales que obtuvo durante su carrera y también por su aportación al diseño marroquí concretamente y al africano en general como fundador de “Femade” (Federación Marroquí de Diseño y Diseño Industrial) o del Africa Design Awards. Nacido en 1973 en Rabat, Hicham es un diseñador franco-marroquí que vive y trabaja en Casablanca, diplomado en arquitectura de interiores y diseño en la “Académie Charpentier” de París en 1995. En 2008 fundó en Casablanca la agencia de diseño 1852 & Co consiguiendo liderar grandes proyecto a nivel nacional e internacional.

Algunas creaciones de Hicham Lahlou están inspiradas en la artesanía marroquí pero siempre con una visión moderna. No obstante Hicham tiene una visión



Figura 1 · Younes Duret, Zelli, 2009, 140 x 140 x 35 cm, Madera. Fuente: <http://younesdesign.com/portfolio/zelli/>

Figura 2 · Younes Duret, Tienda de Sergio Rossi en Casablanca, madera, vidrio y Zellige. Fuente: http://www.contemporist.com/sergio-rossi-shop-by-younes-duret-design/sr_030112_06/

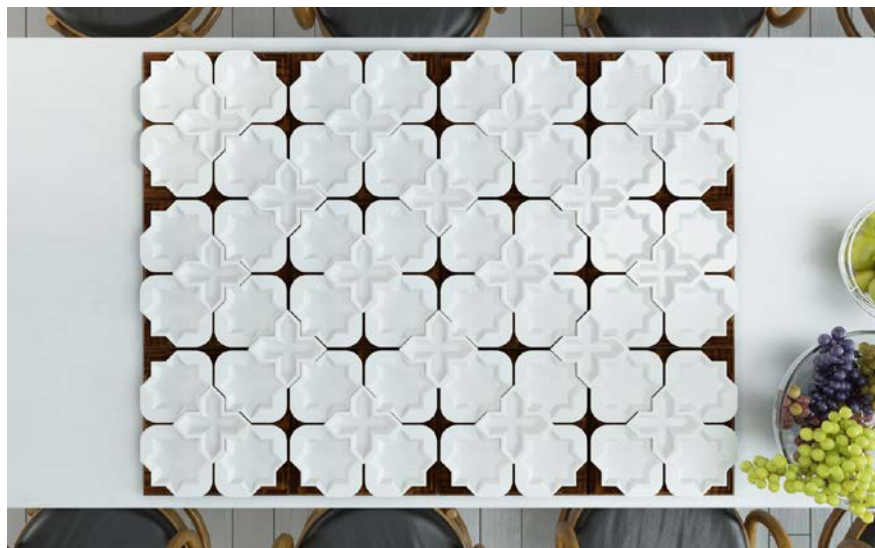


Figura 3 · Younes Duret, Bandeja de platos Zelligfood, cerámica. Fuente: <http://www.designmaroc.com/blog/2016/12/20/zelli-food-younes-duret/>

bastante polémica sobre la artesanía en Marruecos, considera que, como creador no se debe de abusar de la inspiración de la artesanía y que esta última tiene que evolucionar aportándoles mejores condiciones a los artesanos para que tengan acceso a nuevas técnicas y así poder acceder a mercados más amplios. También cree que el hecho de que Marruecos considere la artesanía como una actividad turística, creando un Ministerio que reúne artesanía y turismo, no ayuda al sector, de la artesanía local a que prospere y se desarrolle. (InfoMédiaire, 2014)

En su proyecto Play Design, Hicham Lahlou juega con un motivo, FIG, extraído de una composición de Zellige llamada “Figue” (que significa higo y que recuerda la hoja del higüero). El “juego” consiste en diseñar a partir de este motivo una gran variedad de productos como la chapa de un cinturón, el estampado de una alfombra o la edición especial FIG del Fiat 500 (Figura 4).

En Play Design Hicham también juega con otros motivos de una manera mucho más sutil como lo hizo en el reloj Lip (Figura 5) cuyas agujas, ligeramente deformadas, cuando se encuentran en horas determinadas forman un pequeño mosaico. O la lámpara Zellight (Figura 6) que reúne una variedad de motivos extraídos del Zellige que, en vez de formar un mosaico, están alineados como si fuera un inventario de los mismos.

Conclusión

El arte geométrico islámico, ahora más que nunca, es una gran referencia para muchos creadores contemporáneos de todo el mundo, ya sean artistas, diseñadores, decoradores o arquitectos. Y el Zellige como elemento clave en este arte geométrico debido a la gran variedad de composiciones geométricas que aparecieron, y siguen apareciendo, en este oficio gracias a la gran labor de los maestros artesanos hace que siga llamando la atención de los amantes de la geometría y el orden.

El desarrollo del Zellige no para de crecer en Marruecos al mismo tiempo que la demanda mundial por ello haciendo que estos representen de cierta manera la imagen identitaria del país (Roudaby, 2016), lo que hizo que algunos creadores locales tengan un vínculo muy estrecho con estos elementos tradicionales *Made in Morocco*.

Hicham Lahlou y Younes Duret son una viva imagen del papel que juega el Zellige en el diseño contemporáneo marroquí y la gran fuente de inspiración que puede llegar a ser. Sus características modulares, rítmicas, cromáticas, simbólicas y adaptables a cualquier tipo de soporte, entre otras, ofrece una infinidad de posibilidades para crear productos únicos e ingeniosos.



Figura 4 · Hicham Lahlou, FIAT 500 FIG series.

Fuente: <https://Int.ma/hicham-lahlou-le-design-au-corps/>

Figura 5 · Hicham Lahlou, Lip, Acero. Fuente:

<https://www.madeindesign.com/prod-lalla-bracelet-acier-lip-ref1872332.html>

Figura 6 · Hicham Lahlou, Zelight, Latón envejecido.

Fuente: <http://www.designmaroc.com/blog/2009/07/14/lampe-sur-pied-zelight/>

Referencias

- Calatrava, Juan (2011) *Owen Jones y la Alhambra*. Granada: Patronato Alhambra. ISBN: 9788486827595
- Hernández Rojo, Fernando (2010) *Arte y Geometría*. Granada: Editorial Universidad de Granada. ISBN: 978-84-338-5168-0.
- InfoMédiaire (2014) *Hicham Lahlou, Designer marocain*. [En línea] Periódico Digital[Consultado el 03/05/2017], Disponible en: <http://www.infomediaire.net/invite-du-mois/hicham-lahlou-designer-marocain>
- López Ulloa, Ana Angélica (2013) *Del diseño tradicional al diseño complejo contemporáneo* Revista: Diseño y Sociedad ISSN: 0188-7025. No: 35-46, Otoño 2013 — Primavera 2014 [Consult. 24/04/2017] Disponible en: http://disenoy sociedad.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=678
- Martel, Gabriel (2017) *Younes Duret*. ID Prestige Hors-Série 01/41. Maroc
- Martin, Jean-Hubert & El Aroussi, Moulim & Metalsi, Mohamed (2014) *Le Maroc Contemporain*. [Catálogo] Gante:Snoeck. ISBN: 9789461611765.
- Paccard, André (1981) *Le Maroc et l'artisanat traditionnel islamique dans l'architecture*. Paris : Atelier 74. ISBN : 9782864860082
- Rieffel, Véronique (2010) *Islamania, De l'Alhambra à la burqa, histoire d'une fascination artistique*. Paris: Beaux Arts Magazine. ISBN: 978-2-842-78785-1
- Roudaby, Youssef (2016) "Pourquoi notre architecture est toujours plaquée de symboles arabo-musulmans?" *HuffPostMaroc* [En línea] Actualidad [Consultado el 04/11/2016], Disponible en: http://www.huffpostmaghreb.com/2016/11/03/architecture-maroc_n_12781688.html

Luís Herberto, uma representação audaciosa

Luís Herberto, a bold way of representation

ARTUR RAMOS*

Artigo completo submetido a 4 Janeiro de 2018 e aprovado a 17 de janeiro de 2018

*Portugal, artista visual e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa. E-mail: a.ramos@belasartes.ulisboa.pt

Resumen: Analisa-se em pormenor as pinturas de Luís Herberto, como as constrói, como lida com as questões de representação da figura humana e do retrato e como estas se foram adaptando aos seus objetivos conceptuais. A maneira como organiza as cores e como pinta através de fortes pinceladas e com grande espontaneidade, é aqui atentamente analisada e enquadrada no contexto da literatura artística da arte ocidental.

Palabras clave: Pintura / pincelada / figura humana / cor.

Abstract: *An in-depth analysis of the paintings of Luis Herberto, how the artist constructs them, how he deals with representation of the human figure and portraiture and how these aspects adapted to his conceptual objectives. A close analysis of the way the artist organizes the colors, and paints using strong brushstrokes and spontaneity, here framed in the context of the artistic literature in Western art.*

Keywords: *Painting / brushstroke / human figure / color.*

Introdução

Luís Herberto nasceu nos açores e licenciou-se em pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em 1998. Independentemente da sua vida académica, enquanto professor de desenho, o desenho e em particular a pintura constituem a ocupação fundamental da sua forma de estar na vida. De facto, inicia em 1991 a sua vida de artista com a participação numa coletiva e desde dessa data são inúmeras as exposições coletivas e sobretudo as individuais. Em todas encontramos os processos de trabalho bem expostos nos catálogos que sempre acompanham as suas exposições, associados a numerosos textos de vários autores:

A pintura de Luís Herberto abre-se numa figuração assumida e consciente sem preconceitos de correntes ou vanguardas, onde o modelo não se distingue do retratado ou onde o actor se cruza com a personagem. Deste modo fala-nos tanto das transfigurações, transmutações ou alterações, como das hesitações e conflitos com que os corpos e as almas se debatem hoje (Salteiro, 2017:8).

ou

Nem sempre estes corpos projetam sombras, como nem sempre o desenho consegue conter os excessos de tinta e cor dentro da forma de uma perna, de um pé, de um braço. Nesta atmosfera sem densidade, o corpo levita, torna-se imaterialidade, virtualidade (Oliveira, 2011:8).

Através destes textos, onde encontramos vários do próprio, podemos facilmente perceber o pintor e a sua pintura desde a singela invenção dos seus temas ao modo como os trabalha em atelier, como percebemos neste trecho a propósito da escolha dos modelos:

Na procura de figurantes, encontrei todavia outras possibilidades interpretativas e visuais, afins do ‘casting’ realizado, figurantes a quem era pedido que ensaiassem poses entre o ciúme furtivo e o pudor dos amantes atraídos (Herberto, 2017:55).

No seu *blog* encontramos todos estes textos assim como os seus trabalhos. No presente estudo procuramos analisar com detalhe como Luís Herberto define as superfícies dos corpos e dos rostos das suas figuras. Na verdade mais do que pensar o retrato ou os sentidos das fisionomias, da correção da proporção, do engenho da pose ou do ‘ar’ (Piles, 1989: 130) o que procuramos aqui é uma delimitação muito específica a um campo mais técnico do que conceptual, ao modo como os constrói subordinando o gesto, a pincelada e a cor aos seus aspetos anatómicos formais.

Cor e Carnação

É com uma energia e um fervor especiais, condimentados com um espírito que brinca saudavelmente com os limites das relações humanas do amor, do erotismo e da sexualidade que encontramos nas suas exposições *Sonhos Húmidos* em 2003, *Amuos e Desamores* em 2008, *Nós e Todos os Outros* em 2011, *As Brincadeiras de Alex* de 2016 e as *Máscaras de Alex* de 2017 um refinamento particular no tratamento dado à carnação. Para tal recorre a modelos vivos, a fotografias ou a imagens paradas de vídeos ou de filmes. A figura humana, o retrato e as carnações envolvidas são transversalmente às suas exposições objeto de especial atenção. A cor está presente em detrimento do jogo claro-escuro o que salienta, como veremos, o lado mais emocional recordando as antigas teorias que opunham os defensores da cor aos defensores do desenho.

A emotividade com que aborda os temas tem tido correspondência no modo como as suas pinturas têm evoluído. Desde do colorido, do toque com que define a forma até às composições e suas narrativas, tudo tem caminhado para uma lógica consonância no sentido em que a presença da cor vai aumentando assim como o lado voluptuoso a que associamos as cores.

É este equilíbrio, que nos parece ter sido a sua conquista mais evidente e mais natural, e que procuramos aqui caracterizar fazendo para tal uma análise ao desenho subjacente à pintura, ao modo como constrói os volumes, as massas e os pormenores, à escolha das cores e seus matizes.

Assim se compararmos as figuras expostas em *Sonhos Húmidos* com as expostas em *As Máscaras de Alex* notamos uma forte diferença no tratamento dado à figura em geral e às superfícies em particular. Na pintura (Figura 1) existem grandes manchas lisas que funcionam mais como indicadoras da configuração dos elementos do corpo, como por exemplo, o ante braço direito ou a face iluminada. Com uma parca variedade cromática não existe grande modelação nem pormenor na generalidade das superfícies do corpo. Na pintura *Alex* (Figura 2) o interesse sobre a representação da figura é mais profundo a todos os níveis. A cor marca presença, as superfícies ganham variação, as massas volume e os elementos anatómicos consistência. E tal sucede porque por um lado a paleta enriqueceu não só com tons mais avermelhados mas também com verdes e azuis, e por outro porque nas grandes superfícies lisas apareceram pinceladas que definem mais planos e pormenores. O claro-escuro presente é apenas o suficiente para explicar os volumes e a sua posição relativa como o braço que está à frente do corpo. Ou seja a cor não chega a perder a sua identidade nos tons mais escuros fazendo com que a figura se destaca pela presença de uma mancha cromática em vez de uma forma criteriosamente modelada. E é esta falta

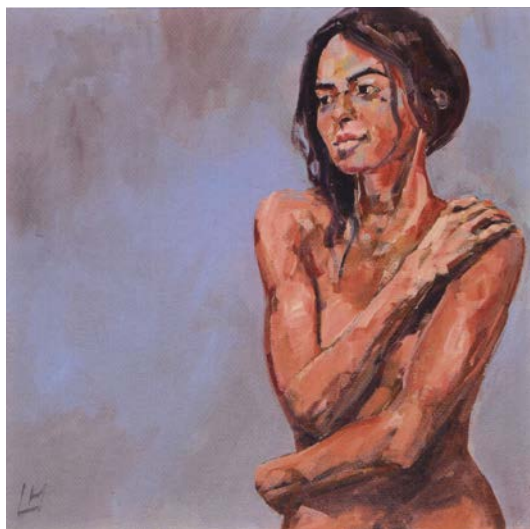


Figura 1 · Luís Herberto, *Wetdreams*, 150 x 150 cm, óleo s/tela.

Figura 2 · Luís Herberto, *Alex*, 2017, 50 x 50 cm, óleo s/tela.



Figura 3 · Luís Herberto, *Alex*, 2012 50 x 50 cm,
óleo s/ tela.

Figura 4 · Luís Herberto, *Alex*, 2010/2017, 130 x 130cm,
óleo s/tela.

de claro-escuro em favor da cor que acentua o lado mais emotivo ou sensual da figura e que cresce nos trabalhos mais recentes de Luís Herberto.

Em *Alex* de 2012 (Figura 3) da exposição *Nós e Todos os Outros*, que decorreu no ISEG, encontramos um meio-termo. Uma crescente definição dos pormenores das superfícies do corpo, como a forma do deltoide e o ângulo inferior da omoplata. Um corpo transfigurado ou transmutado, aparentemente masculino mas com um rosto mais feminino dado pela sua tez, cabelo e subtileza dos traços. A pincelada torna-se mais expressiva assim como a cor.

Na pintura *Alex* de 2017 da exposição *As Máscaras de Alex* a figura mantém um lado ambíguo, embora pareça tender para o feminino. O rosto andrógino uma postura algo masculina mas umas mãos delicadas decididamente femininas. Encontramos nesta carnação uma intensa multiplicação da pincelada que não só nos aproxima mais dos pormenores anatómicos das mãos, das veias e das articulações como vinca os traços fisionómicos conferindo mais idade e talvez masculinidade. Por exemplo, no rosto destaca a prega nasolabial e o *sinus* frontal situado entre a chanfradura frontal e as bossas frontais e que revela idade e perde juventude (Delaistre, 1852: 152). Para além das cores de carnação básicas encontramos azuis muito vivos como o *sévres* e verdes, que são importantes para a sugestão das veias das mãos e outras zonas onde a estrutura óssea é mais saliente como as têmporas, zigomático e mento. A presença de uma carnação mais avermelhada, que contrasta com os cinzentos esverdeados e azulados, é beneficiada pelos pontos de luz dados por cores quase brancas. E esta dinâmica cromática, sem a presença notável de manchas escuras, encontra reforço no fundo colorido pela evocação de obras de Katsushika Hokusai.

São gravuras ricamente coloridas que incorporo ocasionalmente no meu trabalho [...] em citações cuja escala subverte a orgânica original e que se assumem numa orientação cenográfica (Herberto, 2017:12).

Esta citação contribui diretamente para um ambiente onde a sexualidade e os seus jogos se tornam mais presentes, para além da cor os tornar mais quentes e a pincelada mais próximos.

De facto esta sensação de intimidade e de sensualidade encontra-se revigorada nas pinturas como *Amor e Dedinhos* de 2017 (Figura 5) ou outras como por exemplo *As Brincadeiras de Alex* de 2017.

A forma da pincelada adapta-se aos planos do rosto e rivaliza com a própria importância da forma do rosto. O perfil fisionómico é bem delimitado mas os restantes elementos são ultrapassados pela presença forte e dominante da pin-



Figura 5 · Luís Herberto, *Amor e Dedinhos*, 2017, 50 x 50 cm, óleo s/tela.

Figura 6 · Luís Herberto, *Apontamento para Aqui é um Lugar Seguro (Teresa)* 2017, 50 x 50 cm, óleo s/tela.

celada que se divide fundamentalmente por cores locais e cores de luz. A carnção ganha um tom quente devido aos diversos tons de vermelhos. Esta cor está de acordo com o gesto da figura pois concorre para aumentar a vertente sensual da cena. Os diversos tons de brancos inseridos sem gradações ou esbatimentos tonais no perfil do rosto e nas articulações metacarpofalangianas da mão substituem a severidade do desenho que se atenua pela importância da cor. O corpo iluminado com uma cor vermelha, fica mais carnal, mais voluptuoso enfim mais libidinoso.

E como último exemplo encontramos na pintura *Apontamento Para Aqui é um Lugar Seguro (Teresa)* de 2017, (Figura 6) a adoção de uma camada de fundo a *deadcolouring* (Bardwell, 1756:12) vermelho inglês, já presente na pintura *Aqui é um Lugar Seguro!* visível na zona dos cabelos, testemunha a intenção de aquecer a carnção com uma cor quente que não chega a ser contrariada pelas pinceladas de tons brancos e cinzentos azulados. Nestes rostos a pincelada é fluída e deslizando e sugere, apesar dos poros não serem visíveis, uma certa humidade que a pele possui dada pelo suor ou sebo. A direção da pincelada é determinante para a definição dos planos dos rostos como por exemplo a frente, a arcada supraciliar da figura da direita e o zigomático da figura da esquerda. Apesar de os rostos estarem representados certos detalhes são evitados, pouco definidos ou inacabados. Esta redução do nível de pormenor é mais exposta pela grande escala usada que associada ao tema, um beijo entre duas raparigas, nos confronta e provoca.

Audácia e Ousadia na Representação

Luís Herberto contorna as questões relacionadas com a correção do desenho com o modo arrojado com que trabalha a pincelada, mantendo-a espontânea direta e simples, ou seja, sem a esconder, dispersar ou esbater. Os toques dados com o pincel criam um padrão de áreas planificadas de cor que se sobrepõem às configurações e modelações da forma e à inclusão do detalhe supérfluo. Curiosamente, esta execução é enquadrada pelas antigas definições expostas em diversos vocabulários ou dicionários de arte de há vários séculos. Assim, faz todo o sentido falar nos termos expostos nos dicionários e enciclopédias de Watelet e Lévesque em 1792 como *facilité* (vol 2 pp. 256-257), *fraicheur* (vol 2 pp. 364-365), *large* (vol 3 pp. 210-211), *liberté*, (vol 3 pp. 222-226) *maniement* (vol 3 pp. 369-371), entre outros. A facilidade, por um lado, como uma disposição natural para escolher e trabalhar os temas e por outro como um pincel fácil, cujo rasto indica o caminho, a liberdade e a franqueza. A largueza de traçado, de gesto, contrário a um pincel mesquinho e tímido que prende os nossos olhos com mais intensidade do que os pequenos detalhes. A liberdade no sentido de fuga aos constran-

gimentos das crenças e dos juízos e no sentido da prática fluente e de execução fácil e desenvolta. E por fim o maneio ou a manipulação do pincel, aquele toque próprio de cada mão como se de uma assinatura se tratasse. Todas estas definições se aplicam com maior ou menor intensidade ao trabalho de Luís Herberto. Algumas destas características são evidentes na capacidade de trabalhar com grandes formatos, com rostos com uma escala superior ao natural e com as pinceladas dadas com um pincel largo.

A presença de uma carnção mais avermelhada nas últimas pinturas, demasiado evidente para não ser intencional, não deixa de estar ligada ao temperamento (Piles, 1989:133) do retratado ou à manifestação de uma paixão. E esta predominância do vermelho na carnção não nos deixa de impressionar lembrando aquela ideia de George Steiner que depois dos ciprestes de Van Gogh todos os Ciprestes estão em chamas (Steiner, 1993: 170). Este avermelhar não deixa de ser ousadamente exagerado e que associado à pouca expressão que o claro-escuro possui acentua o ar sensível e leve, desdramatiza a presença e o olhar que um retrato carrega. Faz um verdadeiro apelo aos sentidos em detrimento da razão no sentido da antiga querela entre o desenho e a cor.

Por fim, e como testemunho da capacidade de arriscar Luís Herberto continua inconsolavelmente a trabalhar nas pinturas durante anos, mesmo depois de já terem sido expostas. Sem intervir muito no desenho, muda as cores, repinta e acrescenta novas pinceladas agora mais visíveis e intensas renovando as suas figuras ou personagens.

Conclusão

A pintura de Luís Herberto concilia a vertente conceptual, do tema, da composição, da utilização do modelo com a execução técnica e as soluções expressivas encontradas. Vimos como as pinturas sofreram uma mudança substancial ao longo dos últimos dez anos. Muitas pinturas voltaram a ser trabalhadas já depois de terem sido dadas como prontas para expor. É um exemplo de perseverança, de autocritica e profunda vontade de melhorar. Esta vontade aliada ao modo como lida com as questões do desenho, sempre muito rígidas quando se trata de figura, através de um maneio particular do pincel, de uma escolha específica de cores e de um consequente isolamento do pormenor é aquilo que o define verdadeiramente como um pintor. Para quem gosta de pintar e se interessa pelo tema da figura humana e do retrato, não pode ficar indiferente ao trabalho e ao modo de trabalhar de Luís Herberto.

Referências

- Bardwell, Thomas. (1756). The Practice of Painting and Perspective made easy in which is contained The Art of Painting in Oil with the method of colouring under the heads of First Painting, or dead colouring, Second Painting, Third Painting or Last Painting, Painting Back-Grounds, On Copying, Drapery-Painting, Landscape-Painting e perspectiva. London.
- Delaistre, Louis. (1842). *Cours Méthodique du Dessin et de la Peinture*. Paris.
- Herberto, Luís. (2017). O Pintor no seu Labirinto... In catálogo da exp. *As Máscaras de Alex*, Lisboa, ISPA.
- Lévesque, Pierre Charles e Watelet, Claude-Henri. (1792). *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*. 5 vol. Paris.
- Oliveira, Luísa Soares de. (2011). Dos Corpos Pouco Gloriosos. In catálogo da exp. *Nós e Todos os Outros...* Cascais. Fundação D. Luís I.
- Piles, Roger de. (1989). *Cours de Peinture par Principes*. Paris. Gallimard. (1708).
- Salteiro, Ilídio. (2017). Quem é Alex? In catálogo da exp. *As Máscaras de Alex*. Lisboa, ISPA.
- Steiner, George. (1993). *Real Presences* (M. Pereira trad.). Presenças Reais *As Artes do Sentido*. Lisboa. Editorial Presença. (1989).

'El artista capaz': un proyecto pictórico de Bea Sánchez para alentar a los creadores emergentes en el actual sistema del arte

'The capable artist': a painting project by Bea Sánchez to encourage emerging artists in the current art system

MARÍA DOLORES GALLEGO*

Artigo completo submetido a 31 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes Alonso Cano, Programa de Doctorado de Historia y Artes. Avenida de Andalucía, S/N C.P. 18071 Granada, Espanha. E-mail: madogamar@correo.ugr.es

Resumen: El presente artículo se centra en la artista emergente andaluza Bea Sánchez, haciendo para ello un breve recorrido por su biografía y trayectoria artística a modo de introducción. En una segunda parte, nos adentraremos en su producción artística, centrándonos más concretamente en su proyecto pictórico titulado 'El artista capaz', desarrollado entre 2014 y 2016, y poniendo nuestro foco en exponer la temática general y en analizar las principales características formales y técnicas del conjunto de obras que lo configuran.

Palabras clave: Bea Sánchez / pintura / sistema del arte / artista emergente / arte contemporáneo andaluz.

Abstract: This article focuses on present the emerging Andalusian artist Bea Sánchez, making a brief tour of her biography and artistic career as an introduction. In a second part, we will delve into his artistic production, focusing more specifically on his painting project entitled 'El artista capaz' ['The capable artist'], developed between 2014 and 2016, and putting our focus on showing the general theme and analyses the main formal and technical characteristics of this set of works that configure it.

Keywords: Bea Sánchez / painting / art system / emerging artist / Andalusian contemporary art.

Introducción

Decía Nicolas Bourriaud que “las obras de arte, al contrario que los productos de la industria, resultan inseparables de lo vivido de su autor” (2009:13), y justo eso es una constante en la producción artística de la pintora Bea Sánchez (1986, Jaén). La creadora, Doctora en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, desarrolla una pintura *simbolista-pop*, como ella misma la calificó en el Programa televisivo *Al Sur* dedicado a ella, y mediante la cual refleja cómo es ella y su entorno próximo.

Sánchez, a pesar de su juventud, cuenta con una destacable trayectoria profesional. Inició sus estudios en la Escuela de Artes José Nogué de Jaén capital, su ciudad natal. Posteriormente, decidió comenzar la Licenciatura de Bellas Artes en la Facultad de la capital hispalense (BBAA-US), “frente a la Facultad de Granada, por proporcionarle la facultad sevillana una formación más técnica” (Almansa Moreno & Martín Robles, 2017:544). A lo largo de su etapa como estudiante e investigadora en dicha facultad, ha conseguido importantes becas de colaboración (en el Departamento de Escultura e Historia de las Artes de la BBAA-US en el curso 2008/9), de investigación (FPI, Departamento de Pintura de la BBAA-US en 2010) y premios académicos como, en 2009, el *Premio mejor expediente Facultad de Bellas Artes de Sevilla* y, al siguiente año, el *Premio Fin de Carrera de la Universidad de Sevilla*, por citar algunos de ellos.

Entre otros reconocimientos, en este caso más centrados en su interesante producción artística, podemos resaltar ciertos premios con los que ha sido laureada en concursos de pintura a nivel nacional e internacional (2006, Mención de Honor en el *Premio de Pintura Fundación Contsa*, Sevilla; 2010, Tercer Premio en el *XL Concurso Internacional de Pintura Homenaje a Rafael Zabaleta*, Quesada — Jaén), destacando el año 2015 como el más fructífero en cuanto a galardones obtenidos, ya que obtuvo el *Premio del Jurado Call_2015 de la Galería A del Arte de Zaragoza*; el *Premio Adquisición XXXVI Certamen Nacional de Arte Contemporáneo de Utrera*; y la prestigiosa *Beca de Artes Plásticas Daniel Vázquez Díaz 2015 de la Diputación de Huelva* a nivel andaluz.

Y es que 2015 no fue un año cualquiera en su trayectoria, además fue el año de la presentación en público de parte del proyecto titulado *El artista capa* mediante una exposición individual en *La Sala* de Sevilla, y en el que nos vamos a centrar en la subsecuente parte del artículo. Dicha exposición fue comisariada conjuntamente por, el crítico de arte y comisario, Sema D’Acosta y Patricia Bueno del Río, también comisaria independiente y gestora cultural, y así mismo estuvo enmarcada dentro del proyecto *Plan Renove*, una iniciativa independiente y sin ánimo de lucro promovida por Sema D’Acosta y Marcelino García desde



Figura 1 · Bea Sánchez, *Mamá, quiero ser artista*.
Óleo sobre tabla. 24 × 18 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.



Figura 2 · Bea Sánchez, *Fallo del jurado*. Posca sobre papel. 29,7 × 21 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

Figura 3 · Bea Sánchez, *Premio Desierto*. Posca sobre papel. 29,7 × 21 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

Figura 4 · Bea Sánchez, *Por Amor Al Arte*. Posca sobre papel. 29,7 × 21 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

enero de 2014 hasta marzo de 2016 aproximadamente y con ubicación variable. Según explicaba el propio D'Acosta, en un reportaje publicado en la *Plataforma Presente-Continuo*, una plataforma web de difusión y archivo dedicada al arte contemporáneo andaluz, ésta "nació como proyecto alternativo y dinamizador para dar la oportunidad de exponer a artistas jóvenes fuera de los cauces comerciales" (Arenillas, 2015). Por lo que *El artista Capaz*, entre los meses de marzo y abril de 2015, fue parte de este proyecto expandido y relacional por la geografía de la ciudad de Sevilla.

También comentar que actualmente la artista es representada por la Galería Zunino, definida en su propia web como *una galería de arte contemporáneo emergente* con sede física en Sevilla desde el pasado otoño, pero que durante varios años ha sido una *galería online/pop-up*.

Para finalizar esta parte introductiva, y antes de adentrarnos de lleno en *El artista capaz*, comentar que este artículo se ha realizado tras la revisión de diversas publicaciones sobre la creadora y su producción artística y, además, tras conversar con la propia Bea Sánchez, siendo este acontecimiento considerado como un verdadero lugar de formación y espacio posibilitador para la realización, a posteriori, de esta comunicación sobre su trayectoria y obra.

1. ¿Cómo surgió y sobre qué trata *El artista capaz* de Bea Sánchez?

Como bien podemos apreciar, por ejemplo en la Figura 5, en *El artista capaz* la joven creadora:

Se lanza hacia su contexto más cercano y al que le dedica gran parte de su propia vida: el trabajo del artista, y en concreto el del artista emergente. De esta forma, El artista capaz surgió como un grito de ánimo dirigido hacia artistas coetáneos y cercanos en el espacio con los que Bea convive en el circuito del arte (López García, 2017).

Estamos hablando de un proyecto que nace tras encuentros de la propia creadora con sus amigos y compañeros de profesión, los cuales están cansados y desmotivados por el actual contexto del arte contemporáneo (Figura 6). La propia artista giennense, afincada en Sevilla, me comentó que este proyecto surgió a raíz de conversaciones con su propio entorno de colegas artistas, en las que abundan la frase: 'del arte no se vive, se malvive'. Por lo que decidió tomar al artista en sí como elemento principal del proyecto, y convertirse en oradora motivacional para sus propios amigos. De manera que este proyecto artístico, es un homenaje a todos los que apuestan por la vocación del arte, a los que se lanzan de pleno, como me expresó ella misma (Figura 4).

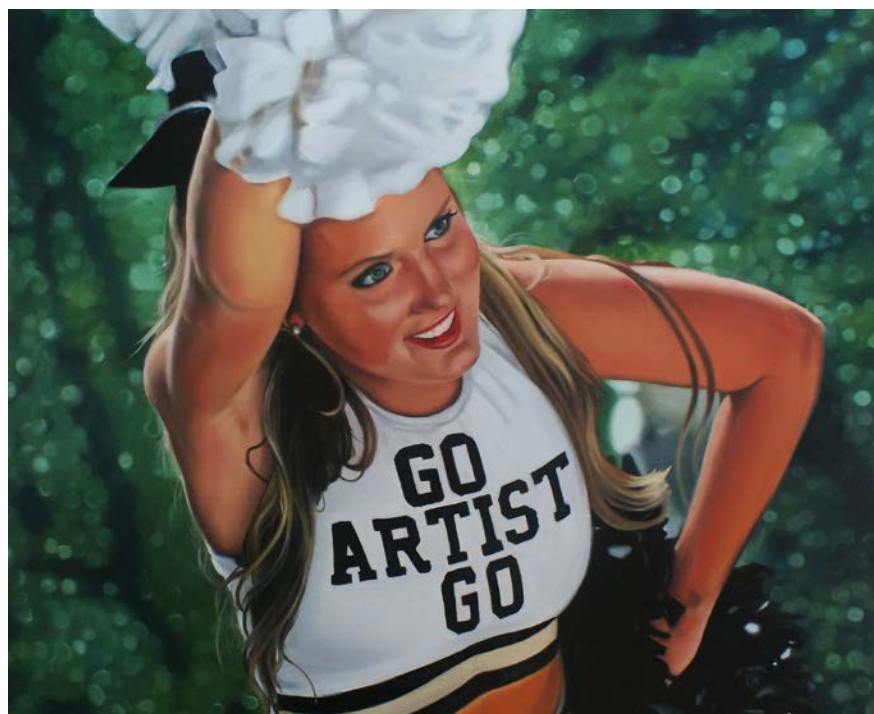


Figura 5 · Bea Sánchez, *Go artist, go*. Óleo sobre lienzo.
60 x 73 cm. 2014. Fuente: Bea Sánchez.



Figura 6 · Bea Sánchez, *In the art world, I am a ghost*. Óleo sobre tabla. 30 x 20 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

Figura 7 · Bea Sánchez, *Hello curators*. Lápiz de color sobre papel. 35 x 50 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

En *El artista capaz* podemos asimilar ese mensaje ácido con toques irónicos sobre su propia experiencia como artista emergente y sus relaciones con diversos agentes-mediadores dentro del actual sistema del arte en el contexto andaluz, y/o español. Un *ecosistema* del arte que podemos visualizar como una *red de relaciones* configurada por los agentes-mediadores (artistas, comisarios, críticos de arte, galeristas, instituciones culturales, espacios alternativos, etc.) que operan en un mismo espacio-tiempo, una especie de juego de roles, la mayoría de las veces incluso híbridos (artista-comisario, galerista-crítico de arte, etc.) y con una marcada jerarquía. Por ejemplo, por la propia experiencia de Sánchez, parece que en Andalucía los artistas tienen que ir detrás de los curadores y eso es una cosa a la que se niega. Ella apuesta por coexistir con ellos, pero no que una profesión prevalezca sobre otra, por lo que esa ironía de tener que llamar la atención de éstos está directamente plasmada en obras como la Figura 7.

Cuando los espectadores de este proyecto artístico analizan las obras de la artista, se puede llegar a comprender tanto los comportamientos artísticos contemporáneos como los modos de pensar que los sostienen ya que:

El artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. Toma el mundo en marcha: es un inquilino de la cultura (Bourriaud, 2008:10).

El artista capaz parte de la situación misma de los artistas. Además de inspirarse en la trama social y artística que los rodean, se inserta en ella, en su situación como artista. Su arte es sujeto y objeto al mismo tiempo. Bea tiene la astucia de explorar las relaciones sociales existentes y plasmar esa situación de competitividad y supervivencia en la que ella misma se encuentra inmersa, ya que la figura del creador ha pasado de ser un *productor* a ser un *concursante*.

De este modo, la creadora toma el rol de animadora, de *cheerleader* (Figura 1, Figura 5, Figura 7, Figura 10), tanto por la estética como por el deseo de animar desde una perspectiva positiva y empoderadora. Un espíritu alentador y luchador que se trasmite en las obras que configuran este proyecto artístico al igual que los espectáculos de animación, tan frecuentes en deportes de equipo en Estados Unidos o Canadá, donde son una gran tradición. Además, como ella misma me comentó en nuestra conversación, tomando esta figura como referencia daba un giro femenino al tema. Sánchez siempre ha estado interesada por el tema de género, de hecho su tesis doctoral titulada *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*, desarrolla este tema a través de una figura femenina, icónica e histórica. El hecho



Figura 8 · Bea Sánchez, *Pregnant artist*. Posca sobre papel.
29,7 x 21 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

de ser mujer y artista, y ya en esta última época ser madre y artista, parece ser casi un imposible para el ritmo de vida actual y la situación profesional de los artistas. Unos importantes cambios personales de su vida que también refleja en sus obras como podemos ver en la Figura 8.

2. El artista capaz de Bea Sánchez: cuestiones técnicas y formales

Comenzaremos esta parte del artículo dando algunas pinceladas sobre la metodología de trabajo de Bea. Su proceso de trabajo parte de una selección de fotografías que, o bien extrae de revistas o internet, y que manipula a través de Photoshop o manualmente. Por lo que el *collage* forma parte de su evolución, de la evolución y proceso de producción de la propia obra.

En cuanto al proyecto artístico de *El artista capaz*, éste está compuesto por 4 series principalmente: una serie de formatos en óleo sobre lienzo (Figura 1, Figura 5, Figura 6, y Figura 10); una serie de dibujos con marcadores posca (Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 8, Figura 9); otra serie de intervenciones sobre fotografías-retrato de una selección de *mujeres capaces*; y una edición de camisetas, siendo ésta una propuesta de la Galería Zunino en su periodo anterior como galería online. Las colección de camisetas cuenta con dos modelos diferentes: 'SOY CAPAZ' y 'Me against me' con la tipografía escolar de los uniformes americanos. En ellas sencillamente se localizan estas frases con el sello de Bea Sánchez. Como la propia creadora me explicó, le pareció interesante abrir el espectro de materiales utilizados para *El artista capaz*, porque si hablamos de artista capaz, mejor ser capaz sobre cualquier técnica.

Centrándonos en sus obras a óleo sobre lienzo y los dibujos con marcadores posca, unos trabajos de pequeño y mediano formato, es indiscutible resaltar su gran cromatismo. A través de una amplia paleta de color muy influenciada por los años 80, la década de su nacimiento, y en el que nos tropezamos con claras referencias al mundo americano pop, como por ejemplo al artista Jeff Koons, que es uno de sus grandes referentes. Además en 2011 visitó Nueva York y aquello le marcó bastante, como me reconoció la propia artista.

Sobre la estética americana, y concretamente el recurso a la figura de las *cheerleader*, fue porque indagando a través de la red encontró bastantes páginas en inglés que rezaban así: ¿Cómo decirle a tus padres que quieres ser *cheerleader*? Porque resulta que está mal visto. Como la propia artista me relató, los esquemas de pensamiento y las formas de hablar que encontró en estas webs eran sumamente parecidas a cuando un artista andaluz (con este panorama) le dice a sus padres: 'mamá, quiero ser artista' (Figura 1). Y es que como prosiguió desarrollando la propia artista durante nuestra breve pero intensa conversación,

las *cheerleader* y sus agrupaciones han sido un punto divertido para extrapolarlo a este proyecto pictórico, no solo por el mensaje que podía transmitir y la literalidad de 'dar ánimo', sino porque conforman equipo, persisten y trabajan duro.

Por otra parte, en este conglomerado de obras figurativas, la imagen y la palabra tienen la misma efectividad y trascendencia, ambas se complementan y se necesitan, son el vehículo para que el mensaje completo llegue al espectador y a sus coetáneos. En los formatos a óleo podemos despuntar que "la figura humana suele ser la protagonista (...), especialmente las mujeres" (Almansa Moreno & Martín Robles, 2017:544). En otras, como es el caso de los dibujos con marcadores posca de pequeño formato, en cambio introduce elementos comerciales reconocibles como prendas de vestir. En los dibujos en posca, frases o designaciones propias del mundo del arte son introducidas en diversos diseños reales de jerséis. Sánchez en referencia a ésto, me comentó que todo lo *emergente* está ligado a la modernidad y la extrema juventud pero realmente tiene compañeros de 40 años que tienen que soportar que los llamen *emergentes* cuando llevan años trabajando (Figura 9). Existe mucha confusión y parece que *emergente* es 'de moda'. Por eso, estos jerséis tan *trendy* ahora, le resultaron ser una superficie perfecta para llevar ese mensaje ácido que comentábamos con anterioridad.

Otro detalle que me gustaría no pasar por algo, ha sido la selección de los *marcadores posca* para la realización de parte de las obras que configuran *El artista capaz*. Conocidos popularmente como los *rotuladores de los grafiteros*, la decisión de Bea de utilizarlos como material pictórico fue porque pintan sobre cualquier superficie, así que también está ligado a la capacidad en la que se insiste en todo el proyecto artístico, y además le permiten dibujar, además de pintar, una cosa que le gusta muchísimo.

Conclusión

A modo de conclusión, me gustaría reseñar que Bea Sánchez es una joven artista andaluza con una muy prometedora trayectoria, a nivel tanto personal como profesional, y que tras este artículo hemos podido conocerla al menos un poquito más, ya que la artista a través de sus obras, refleja cómo es ella y su entorno próximo. Hablamos de una obra introspectiva, de reflexión e incluso muy crítica en cierto sentido como podemos observar en varias de sus obras aquí mostradas.

El artista capaz, por tanto, es un proyecto reivindicativo como consecuencia de la perdurable crisis económica, del declive de la institucionalización cultural y la jerarquía de roles de ciertos agentes en el contexto del arte contemporáneo andaluz. Es un claro ejemplo de cómo se sienten la mayoría de los artistas andaluces, y sobre todo los emergentes, ya que en la mayoría de los casos quedan



Figura 9 · Bea Sánchez, *Soy capaz*. Óleo sobre lienzo.
73 x 92 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.



Figura 9 · Bea Sánchez, *Emergente*. Posca sobre papel.
29,7 x 21 cm. 2015. Fuente: Bea Sánchez.

relegados a un último lugar dentro del circuito del arte. Además, no podemos olvidar que la amplia producción artística e investigadora de la artista siempre está marcada desde la perspectiva de género como artista, mujer y madre.

Referencias

Almansa Moreno, José Manuel & Martín

Robles, José Manuel (2017) *50 años de artes plásticas en Jaén. Creación, medios y espacios (1960-2010)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses — Diputación Provincial de Jaén. ISBN: 978-84-92876-59-4

Arenillas, Alberto (2015) Plan Renove, reinventarse desde la juventud [Consult. 2017-12-28] Disponible en URL: <http://presente-continuo.org/entradas/>

reportaje/160/plan-renove

Bourriaud, Nicolas (2008) (2ª Ed.) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. ISBN: 978-987-1156-56-6

Bourriaud, Nicolas (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención del sí*. Murcia: Cendeac. ISBN: 978-84-96898-51-6

López García, Daniel (2017) Bea Sánchez, La artista capaz. In *Bea Sánchez* [Consult. 2017-11-27] [Consult. 2017-12-28] Disponible en URL: <http://www.beasanchez.es>

A pele bordada, o corpo presente e o tempo tangível na obra de Ana Teresa Barboza

The Embroidered Skin, Body and tangible time in Ana Teresa Barboza work

TERESA MATOS PEREIRA*

*Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação (ESE-IPL) e Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. E-mail: tpereira@eselx.ipl.pt

Resumo: Este texto apresenta uma abordagem ao percurso artístico de Ana Teresa Barboza que, desde 2004 conjuga as técnicas têxteis do bordado, do crochet ou da tecelagem com a fotografia, o desenho e a instalação. Aprofundando as ligações entre tecido/pele, bordado e corpo (entendido nas suas dimensões biológicas, psicológicas, sociais e performativas) ou explorando a dicotomia entre estruturas artificiais (de fabrico manual) e as estruturas naturais/orgânicas a artista interpela um conjunto de questões de género, de estatuto bem com a inscrição do tempo na obra de arte.

Palavras chave: Arte têxtil / bordado / corpo / tempo.

Abstract: This paper presents an approach to the artistic career of Ana Teresa Barboza that since 2004 combines textile techniques of embroidery, crochet or weave with photography, drawing and installation. Deepening the links between fabric / skin, embroidery and body (understood in its biological, psychological, social and performative dimensions) or exploring the dichotomy between artificial structures (of manual manufacture) and the natural / organic structures the artist addresses a set of questions of genre, status as well as the time's inscription in artwork.

Keywords: Textile art / embroidery / body / time.

Introdução

Ana Teresa Barboza (n. 1981, Lima, Chile) estudou Pintura na Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica do Perú entre 1999 e 2004. Para além do percurso desenvolvido enquanto artista plástica, Ana Teresa Barboza, desenvolveu igualmente uma atividade no âmbito do design de vestuário.

A utilização do têxtil como suporte plástico, designadamente a conjugação do bordado com outras modalidades como a fotografia, a colagem, o desenho, a performance ou a instalação assume-se como eixo central dos seus processos criativos. O têxtil permite — lhe, por um lado, a explorar os limites das técnicas que lhe estão associadas e, por outro, problematizar um conjunto de modalidades de representação e discursividade quer em termos do formalismo da imagem, quer no âmbito do significado.

As técnicas têxteis, nomeadamente o bordado, encontram-se associadas a um conjunto de significados onde a imagem da mulher e o discurso acerca da condição feminina se cruzam num espectro de subalternização e invisibilidade que se estende igualmente às próprias modalidades artísticas (consideradas como “artes menores”, “artesanato”, “artes aplicadas” ou “artes decorativas”) e remetidas para uma esfera da domesticidade.

1. Ornamentação e subalternidade

O modelo de uma sociedade patriarcal, que domina as construções socio culturais ocidentais encontra-se na base de uma invisibilidade e subalternização da atividade artística da mulher. Esta subalternização reside num mesmo sistema de valores que determinou a hierarquia entre “artes maiores” e “artes menores”, entre “arte erudita” e “arte popular”, dicotomias estruturantes da própria história da arte ocidental. Neste sentido, através do discurso histórico, as modalidades ligadas ao têxtil como o bordado, a costura, a tecelagem, consideradas “menores” ou integradas no âmbito das “artes aplicadas” ou “decorativas” foram, amiúde, consideradas labor feminino, interligando arte e género de forma indelével. Na verdade, a arte do bordado (com uma expressão particularmente importante a partir das civilizações agrárias das margens do Tigre e do Eufrates) apenas conheceu no final do século XVIII a sua primeira aparição numa exposição. Em 1798 Mary Linwood mostra, Londres, (Hanover Square Rooms) as cópias, à escala real, de imagens da pintura de mestres como Gainsborough ou Reynolds. Apesar de lhe ser reconhecido um cunho artístico, não deixava de ser uma forma “decorativa” e por isso, desprovida de um envolvimento intelectual, e remetida apenas para uma dimensão manual.

Tomando como ponto de partida a associação estabelecida pela historiografia entre têxtil/género/”arte menor”, algumas artistas, sobretudo a partir das

décadas de 1960 e 1970, irão resgatar o têxtil (e as técnicas a ele associadas) reconfigurando o seu *modus operandi* e conferindo-lhe um especial protagonismo como espaço de intervenção simultaneamente artística, social, cultural e política. Associada ao movimento feminista, a evocação do universo têxtil assumiu-se por um lado como forma de exprimir uma subjetividade feminina, apresentando-se um espaço politicamente subversivo. Por outro lado, possibilitou colocar no mesmo nível arte e artesanato, afastando-se do antagonismo entre “arte erudita” e “arte decorativa”. Atualmente artistas como Rayna Fahey através do *Radical Cross Stitch* ou Julie Jackson (*Subversive Cross-Stitch*) desenvolveram plataformas de intervenção onde, através do bordado e do artesanato, desafiam paradigmas sociais estabelecidos, designadamente o machismo entranhado nos movimentos neocolonialistas, belicistas e mesmo anticapitalistas, lembrando uma história de resistência criativa narrada no feminino.

Ana Teresa Barboza aflora, através do seu trabalho algumas destas questões nomeadamente o estatuto do trabalho artesanal através do recurso a técnicas manuais como o crochet, o bordado ou a cestaria, a associação entre o têxtil e um universo feminino, marcado pela dimensão doméstica ou meramente utilitarista. Às possibilidades de transformação dos materiais através da manipulação manual ou adição de mais camadas de sentido à imagem, junta-se uma associação que a artista estabelece entre os processos de trabalho artesanal e os processos de crescimento natural. Ou seja, a utilização de técnicas que envolvem entrelaçamento ou acréscimo de matéria através de camadas sucessivas possibilitam a criação de estruturas semelhantes aos tecidos vegetais, mimetizando os processos de crescimento natural e integrando o tempo como substância tangível na obra de arte. Desde 2004, Ana Teresa Barboza desenvolve um conjunto de projetos que, de forma subtil, vão problematizando estas questões bem como uma relação entre corpo, género e violência, paisagem e representação ou puxando as fronteiras da arte têxtil para uma dimensão autorreferencial. Apropriando-se de um *modus operandi*, intrínseco ao têxtil e atendendo a questões de natureza técnica e imagética (incluindo nas suas composições alguns motivos “decorativos”), invoca, através deste meio um conjunto de sentidos capazes de reequacionar as ligações entre tradição e contemporaneidade.

2. A Pele dilacerada

Nas peças bordadas realizadas entre 2004 e 2008 a artista propõe (auto)representações do corpo onde o ato de bordar assume uma ambiguidade que oscila entre a auto mutilação e a suturação/reparação de uma ferida. Aqui, a evocação de um corpo autopoietico (Maturana & Varela:1997), possibilita, num primeiro

momento, explorar um feixe de sentidos metafóricos associados à dimensão epidérmica que recobre o corpo. Ou seja, a ideia de pele enquanto lugar da experiência no mundo, o primeiro interface entre o Ser e o Outro, onde são gravadas os traços particulares do tempo vivencial. Esta singularidade inerente a cada história de vida permite à artista transportar para a obra uma dimensão autobiográfica. A pele adornada, ferida, dilacerada ou suturada não é apenas uma membrana que recobre os vários órgãos, mas espaço multissensorial e multidimensional onde o sentido tátil assume um protagonismo que atravessa a dimensão conceptual, material e técnica da obra.

Através da conjugação entre a fotografia e o bordado a artista encena um conjunto de autorretratos onde o ato de bordar evoca a experiência dolorosa de romper a pele. Nestas obras a evocação da pele assume-se como metáfora que, à semelhança do conceito de Eu-pele (*Moi-peau*), teorizado pelo psicanalista Didier Anzieu (1995), interliga as dimensões psíquica, orgânica e social a partir de uma relação com o Outro, estabelecida, primeiramente, pela via sensorial. A pele surge assim como fronteira entre um Eu-psíquico e um Eu-corpo, um Eu-realidade e um Eu-idealizado, assumindo uma verdadeira função a nível psíquico que possibilita os processos de demarcação, moderação, mediação e inscrição.

A série de *Bordados* (Figura 1 e Figura 2), evocam, num primeiro momento, um Eu-pele que se transforma em Eu-corpo quando o bordado deixa de ser camada dérmica, ornamento tatuado que mescla forma e fundo e assume uma dimensão mais visceral. Neste caso, dilacerando a membrana exterior, o bordado deixa antever os órgãos internos que, em algumas peças são extraídos para fora desse corpo. O bordado perde então o sentido ambíguo dado pela delicadeza e preciosismo dos elementos florais e ganha um *pathos* onde a dor e a crueldade evocam simultaneamente um Eu-psíquico. A automutilação como forma de catalisar e aliviar uma dor emocional e a ideia de cura são assim transpostas para uma linguagem plástica onde o contacto direto com a matéria mimetiza o ato de autoinfligir a dor ou, inversamente, o de suturar uma ferida e restaurar o tecido rasgado.

A tensão psicológica será explorada sob outra dimensão na série “*animales familiares*” (Figura 3 e Figura 4) iniciada em 2011. Aqui a figura humana interage com animais, em situações de agressão, conflito latente ou de sedução que em larga medida, espelham as próprias relações humanas. Visualmente as obras destacam-se pela linearidade do desenho da figura humana e de um certo decorativismo do bordado e remetem, numa perspetiva conceptual, para uma evocação das pulsões vitais através da violência e do erotismo — expondo um lado instintivo, pulsional, abafado pela epiderme da vida em sociedade; um Eu-pele em tensão com o *ethos* social onde a agressividade e o afeto mediam as relações entre o Eu e o Outro.



Figura 1 - Ana Teresa Barboza. *Bordado*. 2006 técnica mista. 147 x 140 cm. Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/2008.html>

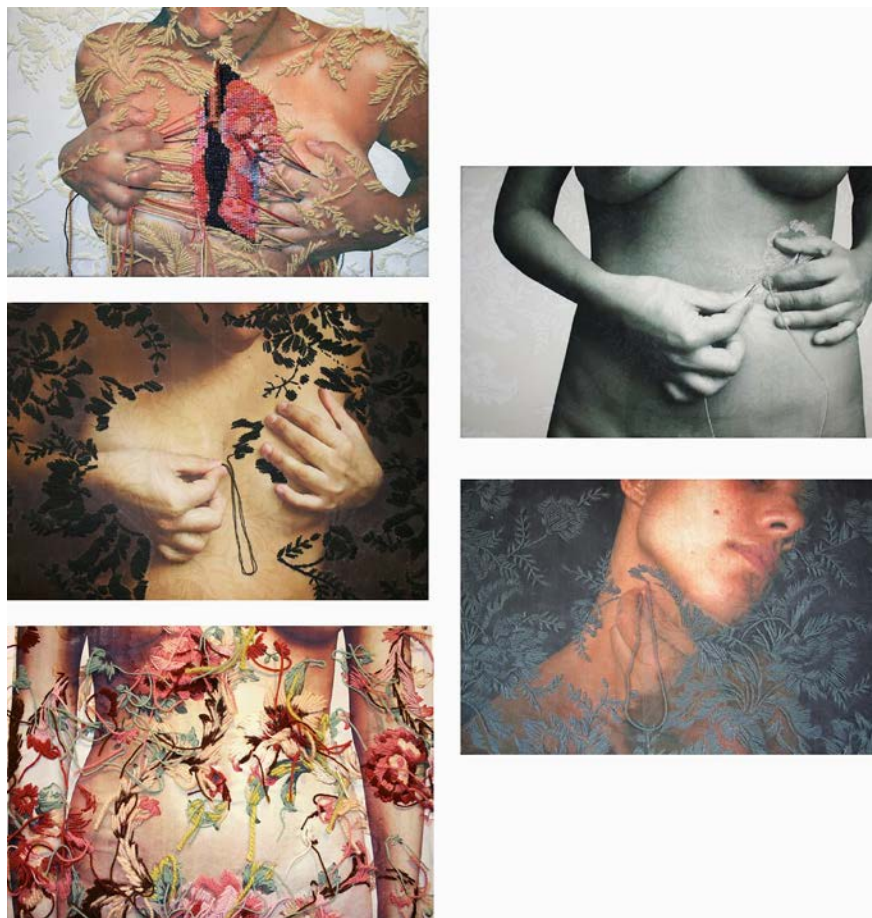


Figura 2 · Ana Teresa Barboza. *Bordado*. 2008.

Bordado e transfer sobre tela. (5 peças de x 45 cm)

Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/2008.html>

3. O corpo presente

A ligação do têxtil com o corpo será aprofundada num projeto desenvolvido no ano de 2009 onde Ana Teresa Barboza assume como ponto de partida as potencialidades de socialização do vestuário, criando peças de vestir para dois corpos, intituladas "*prendas para dos*" (Figura 5). Estas só assumem uma forma tridimensional quando vestidas e integram um conjunto de sentidos que remetem para as ligações entre individual e coletivo, a partir da performatividade do vestuário.

Nestas, mais do que um corpo individual, a artista evoca a criação de um corpo socializado onde o ato de vestir assume uma importância fundamental nos códigos corporais. Na verdade, a relação entre Ana Teresa Barboza e a criação de peças de vestuário vem desde a adolescência quando aprende a costurar com a avó, tendo criado, após a formação académica, uma marca própria de design de vestuário.

Em *prendas para dos* o vestuário assume-me como forma de comunicação (na linha de pensamento de Umberto Eco em *Psicologia do Vestir*) e não só como superfície de proteção do corpo, configurando aquilo a que a artista designa por "modos de Vestir" ou seja, condutas de vestuário, socialmente e culturalmente enquadradas.

Os códigos de vestuário são dissecados através da alusão a todo o processo de medição do corpo (tomada de medidas), instrumentos de trabalho, desenho e confeção das peças através de técnicas manuais de costura (na série de 12 peças bordadas, intituladas *Instrucciones* que acompanham as peças de vestir). Finalmente o conjunto é completado com imagens fotográficas das peças vestidas e uma performance.

O ato de vestir transforma-se, num primeiro momento, num ato performático, onde a experiência corporal do vestir perfaz a consumação da obra. Lembrando o conceito de objeto relacional de Lygia Clark, Ana Teresa Barboza cria um conjunto de objetos de vestir que, mais do que esculturas têxteis, constituem-se antes como peças performáticas cuja discursividade reside na ambivalência entre a presença e a ausência dos corpos que as habitam (mesmo que só em potência), bem como na ambiguidade entre familiaridade e estranheza. Nas palavras de Sharon Lerner tratam-se de "híbridas prendas de vestir que indagan en las distintas posibilidades del vestido como elemento de socialización y que, en conjunto, funcionan como una alegoría del propio cuerpo" (Lerner, 2009).

Na verdade são uma espécie de extensão do corpo que depende de um outro para se completar, para tomar forma; traduz uma metáfora do próprio tecido social que, embora constituído por células individuais, apenas possui uma existência enquanto entidade coletiva.



Figura 3 · Ana Teresa Barboza. *Animales Familiares*.

2011 Bordado s/ tecido. 33 x 39 cm. Fonte:

http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/blog-page_9.html

Figura 4 · Ana Teresa Barboza. *Animales Familiares*. 2011

Bordado e desenho a grafite s/ tecido. 70 x 49 cm. Fonte:

http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/blog-page_9.html



Figura 5 - Ana Teresa Barboza. *Prendas para Dos*. 2009.
Tecido. 50 x 70 x 60 cm Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/modos-de-vestir.html>

4. O Tempo Tangível

Ana Teresa Barboza compara o trabalho com o têxtil aos ritmos de crescimento das plantas onde as técnicas de entrelaçar ou acrescentar camadas epidérmicas através do bordado, mimetizam as próprias estruturas naturais; o processo artesanal aproxima-se assim dos processos naturais. Numa entrevista ao site textileartist.org refere:

Now I'm interested in embroidery and knitting in order to make a parallel between the process of handcraft and the process of nature. Creating structures with threads similar to the tissues of a plant for example. The knitting in the work forces us to change our view of nature, and explore its structures and processes (Barboza, 2015)

A leitura do livro *A Vida Secreta das Plantas* de Peter Tompkins e Christopher Bird, foi para a artista, um momento fundamental para o desenvolvimento de uma série de trabalhos a partir de elementos vegetais, ora dissecando a sua estrutura interna ora descascando as suas camadas epidérmicas. Os mecanismos de “perceção” desenvolvidos pelas plantas bem como a capacidade de se moverem como qualquer outro ser vivo (só que numa dimensão temporal diferente) são aspetos que esta destaca da leitura do livro publicado em 1973.

Nas séries *Estructura de la raíz* e *Crecimiento de las plantas* de 2013 (Figura 6 e Figura 7) Ana Teresa Barboza desenvolve um conjunto de trabalhos a partir de estudos de observação das estruturas orgânicas de raízes bem como dos processos de crescimento das plantas. A dimensão temporal e a dimensão estrutural entrelaçam-se nestas séries a partir de uma estreita ligação entre o domínio técnico, estético e conceptual. Ou seja, o processo de construção artesanal da imagem estabelece uma estreita coerência entre o gesto que define a forma/estrutura, a matéria têxtil que introduz novas camadas imagéticas/texturais e a temporalidade envolvida no ato de bordar.

A dimensão temporal será aprofundada pela artista na mais recente série “*Crecimiento*” (Figura 8 e Figura 9). Nesta é enfatizada uma ligação entre a passagem do tempo, a transformação da natureza e a própria simbologia das matérias têxteis a partir da silhueta de uma planta, captada ao longo do ciclo de desenvolvimento. Aqui a linha de cor que desenha as sucessivas fases de crescimento da planta assume-se como um fio temporal onde a autorreferencialidade das técnicas têxteis conjuga matéria e simbolismo.



Figura 6 · Ana Teresa Barboza. *Estructura de la raíz*. 2013. Bordado sobre tecido. 38 x 42 cm. Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/tejiendo-el-instante.html>

Figura 7 · Ana Teresa Barboza. *Estructura de la raíz*. 2013. Bordado sobre tecido. 38 x 42 cm. Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/tejiendo-el-instante.html>



Figura 8 · Ana Teresa Barboza. *Crecimiento*. 2015. Bordado sobre tecido. Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/tejiendo-el-instante.html>

Figura 9 · Ana Teresa Barboza. *Crecimiento*. 2015. Bordado sobre tecido. Fonte: <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/tejiendo-el-instante.html>

Nota Final

O bordado entendido enquanto epiderme de um corpo assumido, primeiramente, como corpo *autopoietico*, possibilita um conjunto de operações de disfarce, proteção, desnudamento ou mesmo mutilação, acrescentando, ao mesmo tempo, uma camada imagética e metafórica onde se mesclam identidade, memória e gênero. As ligações entre um Eu-pele, um Eu-corpo e um Eu-social ganham destaque no desenvolvimento de peças tridimensionais, para vestir onde a dimensão relacional e performativa ultrapassam a dimensão epidérmica anteriormente explorada através do bordado. Aqui impõe-se o labor manual da costura, onde, através da subversão da dimensão utilitária das peças criadas são problematizadas as dimensões sociais do vestir (desde a sua confeção até aos processo de comunicação que lhe estão inerentes).

Uma última dimensão, que de forma indelével atravessa o trabalho têxtil consiste na materialização do tempo. Esta é aprofundada pela artista através da evocação dos ciclos orgânicos de crescimento natural das plantas bem como da própria temporalidade envolvida no processo de trabalho manual. Finalmente a linguagem do têxtil é assumida como espaço de problematização de categorias artísticas, de gênero ou espaço multidimensional de interface entre o Eu e o Outro, entrecruzando as dimensões técnica, semântica, imagética e simbólica.

Referências

Anzieu, Didier (1995) *Le Moi-Peau*. Paris:

DUNOT

Barboza, Ana Teresa (2015). *Ana Teresa Barboza; Handcraft and nature*. Disponível em <https://www.textileartist.org/ana-teresa-barboza-handcraft-nature>

Durski, Ligia Maria & Safrá, Gilberto (2016) O Eu-pele: contribuições de Didier Anzieu para a clínica da psicanálise. *Reverso*. Belo Horizonte. jun. Vol.38 no.71.

Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952016000100012

Lerner, Sharon (2009). *Modos de Vestir*. Texto disponível em <http://anateresabarboza.blogspot.pt/p/modos-de-vestir.html>

Maturana, Humberto & Varela, Francisco (1997). *De máquinas e seres vivos. Autopoiese: a organização do vivo*. Porto alegre: Artes Médicas.

A 'Série Trágica' de Flávio de Carvalho: o desenho como urgência e elaboração

*The 'Série Trágica' of Flávio de Carvalho:
drawing as an emergency and a process*

MARILICE CORONA*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248, Bairro Centro, Porto Alegre, RS, Cep CEP 90020-180, Brasil. E-mail: mvcorona@terra.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos da série de desenhos que fazem parte de A Série Trágica — Minha Mãe Morrendo, (1947), do artista brasileiro Flávio de Carvalho, (1899-1973). Busca-se refletir sobre o processo, a expressão e força da linguagem gráfica, bem como a função das legendas que fazem parte dessas imagens.

Palavras chave: Desenho / morte / expressão / urgência.

Abstract: This article aims to analyze some aspects of the series of drawings that are part of The Tragic Series — My Mother Dying, (1947), by Brazilian artist Flávio de Carvalho, (1899-1973). It is intended to reflect on the process, the expression and strength of the graphic language, as well as the function of the subtitles that are part of these images.

Keywords: Drawing / death / expression / urgency.

Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos da chamada *A Série Trágica — Minha Mãe Morrendo*, (1947), do artista brasileiro Flávio de Carvalho (Barra Mansa, 1899 — Valinhos, 1973). Carvalho, filho de uma abastada família de cafeicultores, nasce em 1899, em Barra Mansa, no interior do Rio de Janeiro. Realizou seus estudos no exterior — de 1911-14 na França, e de 1914-22 na Inglaterra — retornando ao Brasil formado em engenharia e com uma sólida bagagem cultural. De personalidade curiosa e inquieta, em paralelo aos seus estudos relativos às ciências da construção na Inglaterra, frequentava também aulas de pintura na King Edward The Seventh School of Fine Arts.

Segundo a curadora Luzia Portinari Greggio, Flávio de Carvalho foi um verdadeiro revolucionário que “tumultuou” o cenário artístico paulista nas décadas de 30 a 50 do século passado. Era possuidor de uma especial formação erudita “que abrangia sua formação em ciências exatas de engenheiro/arquiteto e invadia áreas da cultura e ciências sociais, como antropologia, psicologia, filosofia e artes” (Greggio, 1912:19).

Suas obras e ações tinham caráter provocativo. Além de trazer a público suas ideias, suas “experiências” estavam a serviço de “conhecer os meandros psicológicos do homem.” (Greggio, 1912:21). Apontado como um dos primeiros performers da arte brasileira, é bastante conhecido por sua *Experiência nº2 — Procissão de Corpus Christi*, de 1931 e *Experiência nº3 New Look*, de 1956. Toda sua produção, nos mais variados campos, evidencia sua postura atenta e crítica aos padrões de comportamento e aos tabus que envolvem o homem e a cultura. Os desenhos que compõe a *Série Trágica* não fogem à regra.

Meu primeiro encontro com seus desenhos ocorreu em 1985, por ocasião da 18ª Bienal Internacional de São Paulo. Estava na metade do curso de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS, e era minha primeira visita a Bienal. Naquela época, presenciávamos a forte retomada da pintura figurativa não apenas no Brasil como no Mundo. Sheila Lerner, a então curadora Geral, reuniu importantes nomes do cenário nacional e internacional e a pintura se faz presente de modo expressivo. Importantes nomes ligados ao neo-expressionismo alemão e à transvanguarda italiana estavam presentes na mostra, sendo que boa parte dos artistas brasileiros da chamada Geração 80 firmaram ali seus nomes.

Tendo como tema “O homem e a vida”, a 18ª Bienal se fez acompanhar, também, de 10 exposições especiais estreitamente vinculadas ao tema proposto. Dentre estas, uma chamara muito minha atenção: *Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades*, com curadoria de Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita. Tratava-se de uma exposição que pretendia dar a ver a influência e os desdobramentos sobre a arte brasileira de uma das mais importantes vertentes moder-

nas europeias do início do século XX. Conforme os curadores, o objetivo dessa mostra, que reuniu 78 artistas brasileiros modernos e contemporâneos, era

(...) oferecer uma visão do Expressionismo — uma das vertentes da modernidade em nível internacional — e a marca decisiva dele na formação e desenvolvimento das artes plásticas contemporâneas no Brasil. (...) o objetivo não era inventariar ou descrever visualmente sua evolução histórica, mas sim apontar as alternativas que esse projeto suscita na constituição da visualidade brasileira, desde o modernismo de 22, que o descobre, até o seu “revival” nos dias de hoje [1985], como uma das expressões da modernidade. (Barros e Masquita, 1985:146)

Dentre esses 78 artistas, estava Flávio Rezende de Carvalho representado por sua *Série Trágica de Desenhos — Minha Mãe Morrendo*. A série, composta por nove desenhos de observação nos quais Carvalho registra os estertores da mãe, apresentou-se a mim como um soco no peito. Os desenhos em si já eram impactantes sendo que, ao ler a legenda, o aspecto trágico se intensificou ainda mais. Não apenas pelo assunto representado, pelo resultado, mas por ser levada a pensar no processo. Já se passaram 32 anos e aquelas imagens são vivas em minha memória. Desde então esses desenhos me suscitam inúmeras questões. Provavelmente precisei acumular alguns anos para enfrentar com mais entendimento e relativismo tal assunto. A primeira questão que se coloca é: como alguém consegue desenhar de observação a perda da própria mãe? Essa, inclusive, a indagação comum e com a qual o público reagiu indignado quando em 1948 o artista as exibiu em sua mostra individual no MASP, em São Paulo. Terá sido uma postura fria ou a demonstração de uma urgência? Haveria um distanciamento que a tudo estetiza ou se trata da consciência devastadora da fugacidade da vida? Aqui a imagem já não pode se desvincular da palavra. Será que sentiríamos o mesmo impacto se estes desenhos não trouxessem legendas? E qual a função das legendas além de referência à figura ou ao tema?

Conforme nos conta Veronica Stigger (2009:2), em 19 de abril de 1947, Flávio de Carvalho estava em sua fazenda, em Valinhos, quando foi chamado às pressas a São Paulo. Sua mãe, Ophélia Crissiúma de Carvalho, que já padecia há algum tempo de um câncer doloroso, encontrava-se já agonizando. E foi diante dos estertores da mãe que Carvalho se postou a desenhá-la em seus últimos momentos. Segundo Rui Moreira Leite, o artista teria realizado diversos croquis em caneta sobre papel, de caráter rápido e de registro, que viriam a se transformar nos nove desenhos em carvão sobre papel que compõe a conhecida *Série Trágica* (Leite, 1998). Conforme esta informação, parece haver aqui dois momentos distintos: o primeiro, relativo ao croqui, estaria relacionado

com uma ideia de urgência, de testemunho, de apreensão do tempo. O segundo, seria aquele relativo aos desenhos em carvão sobre papel, realizados posteriormente, a partir dos croquis. Estes já estariam relacionados à instância da elaboração. Elaboração não apenas relativa aos aspectos formais, mas à própria condição de toda representação: a presença de uma ausência ou a configuração de uma perda. Talvez o assunto, aqui, também seja a própria origem da imagem ou da representação. Seria possível dizer que representar a mãe morrendo seria, paradoxalmente, falar do nascimento da imagem. "O nascimento da *imagem* [imago] está envolvido com a morte", já nos disse Debray (1992:21).

Carvalho não registra a morte, mas os últimos instantes de vida de quem lhe deu a vida e, por que não dizer, a forma. Registra os últimos instantes de sua "matriz". Da testemunha primeira de sua própria existência. Daqueles tempos primeiros que nossa memória não alcança. Quem irá narrar os fatos que dizem respeito a sua origem? A legenda inscrita sobre o desenho não nos deixa esquecer que o drama evocado pertence a todos nós. Sendo que a frase será sempre lida em primeira pessoa: *Minha mãe morrendo*. Mas será que estes desenhos se tratam apenas do registro desses últimos instantes?

Por certo, tema e linguagem não poderiam estar mais amalgamados. O desenho de Flávio de Carvalho apresenta-se como traço, como gesto, como presença. Apresenta-se rápido e urgente como exige a situação. John Berger, em seu artigo "Dibujado para ese momento", nos conta sobre os desenhos que realizou de seu pai morto, no caixão, e, a partir dessa experiência, comenta:

(...) desenhar o que está realmente morto requer um sentido de urgência inclusive maior. O que estás desenhando não voltará a ser visto nunca mais, nem por ti nem por nenhuma outra pessoa. Esse momento é único no transcurso do tempo, do tempo passado e do tempo futuro: é a última oportunidade de desenhar o que não voltará a ser visível, o que ocorreu uma vez e não voltará a ocorrer. (Berger, 2012:51)

Mas com relação ao processo de desenhar, o autor nos lembra que "a imagem desenhada contém a experiência de olhar" (Berger, 2012:54) Impregnados de subjetividade, os desenhos de observação são sempre "uma construção que tem uma história" e são compostos por outros olhares advindos da própria experiência adquirida. Os desenhos, segundo Berger, revelam mais claramente o seu próprio processo de criação. Sendo assim, seria possível dizer que a Série Trágica representa, além do processo de morte da mãe, o próprio processo de percepção, subjetivação e criação do filho/artista. Sendo que o papel da legenda reforça, na verdade, a representação desse olhar. Existem diferenças entre os desenhos rápidos em caneta sobre papel (pertencentes a coleções particulares)

e a chamada *Série Trágica* pertencente ao acervo do MAC-USP. As diferenças não se apresentam apenas no material, mas nas dimensões e na inclusão da mancha. Os “esboços” são compostos de inúmeros grafismos, linhas rápidas. Existe nesses desenhos a expressão de uma necessidade de vencer o tempo. Não há chance para apagar ou retocar. O próprio instrumento, a caneta, já lhe confere essa característica. A multiplicidade de linhas, afastamentos e aproximações, constroem a forma, os volumes, as luzes e as sombras. São cabeças que se misturam ao travesseiro, ao lençol, à cama. (ver imagens em <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf> e os croquis em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SO103-40141998000200018) Olhos e bocas semi-abertos expressam a condição daquele corpo. A força das linhas gritam, irradiam a agonia da mãe.

A *Série* pertencente ao MAC-USP já apresenta outras características. É composta por nove desenhos em carvão sobre papel, medindo 70 x 50cm. No limite do retângulo, o artista configurou apenas a cabeça da mãe. Não há corpo ou objetos acessórios. Só a cabeça, assim como o fez nos esboços. Difere da máscara mortuária, pois, ainda expressa alguns movimentos. Por vezes está reclinada ou jogada para trás ou, então, envolta pelos braços e mãos. Mas é a cabeça que ocupa todo o espaço papel e por vezes se dissolve em linhas tênues. É importante perceber que é na cabeça que se concentram os órgãos dos sentidos. Os orifícios, as aberturas que permitem a vida, a experiência, a comunicação com as coisas do mundo. Por onde interior e exterior se comunicam. Em seus desenhos, observa-se que o carvão assume maior intensidade nas narinas, na boca, nos olhos e ouvidos. Esses orifícios que permitem o comércio com o mundo. Diferentemente dos croquis, a mancha agora faz parte desses desenhos. O carvão, menos gráfico que a caneta, possibilita outras formas de claro-escuro e diferentes qualidades de linha. O preto do carvão também imprime maior contraste. Mas, nesses desenhos, o que me chama a atenção além da força do traço que continua a irradiar os estertores da mãe, são as zonas negras. Esses buracos que parecem perfurar o papel, conduzindo-nos a uma zona infinita. Principalmente as manchas negras que conformam as bocas desses desenhos. Imediatamente me fazem lembrar da boca de Laocoonte, tão comentada por Lessing. Essa boca que grita entreaberta. Esse buraco negro, cavidade na escultura que se configura através da mancha no desenho ou na pintura. Uma abertura que não deve ser expressa em demasia pois, corre o risco de expressar o asco ou se tornar caricata. Uma abertura que exige medida. A medida da dor a ser expressa pela linguagem. Conforme Seligmann-Silva,

A concepção clássica do belo possui como um de seus preceitos centrais, uma rigorosa censura quanto a representação das aberturas do corpo humano. O suave perfil grego, que impede a visualização das narinas, é uma das vias de concretização desses preceitos. (...) As aberturas constituem justamente os locais de transpiração do corpo, de troca com o mundo: de extravasamento, de obliteração dos limites (do corpo e dos limites em geral)

Por certo Lessing estava ocupado em observar e analisar o comedimento da expressão que deveria obedecer aos preceitos do ideal de beleza grego. Mas, ainda assim, ele nos faz olhar para a potência daquele detalhe. Na *Série Trágica* é o negrume contundente desses orifícios “que nos olham”. Anunciam o rompimento da comunicação. Nada mais irá por ali passar. Será que a alma sai pela boca? Alguns mitos dizem que sim. Em Carvalho, a força e expressividade da linguagem sobrepõe-se aos ditames acadêmicos do desenho e estão a serviço do enfrentamento de um dos temas mais violentos e amedrontadores de nossa cultura: a morte. Aos olhos do senso comum, o artista desrespeita os códigos de conduta e torna pública uma dor que deveria se manter restrita ao espaço privado. Mas o artista estava alinhado às rupturas promovidas pelas vanguardas artísticas do início do século XX, rompendo com a tradição e questionando as regras da arte, seus temas clássicos e os costumes da cultura. Rompendo tabus, exhibe os retratos da mãe morrendo. E, ao fazê-lo, não nos deixa esquecer nossa própria contingência. Exhibe a “feiuza” da morte em uma linguagem gráfica sem comedimento algum. Completamente inserido na modernidade brasileira, ainda permanece atual e perturbador, questionando os limites da arte, do homem e da vida.

Referências

- Berger, John (2012) *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 978-84-252-2465-2
- Carvalho, Flávio IMAGENS SÉRIE Trágica. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, ISBN: 978-85-7979-060-7 Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35676/serie-tragica>>. [Consult. Em 2018-2 -4]
- Debray, Régis (1992) *Vida e morte da imagem*. Rio de Janeiro: Editora Vozes. ISBN 85.326.1092-7
- Greggio, Luzia Portinari (2012) *Catálogo da Exposição Flávio de Carvalho: A revolução moderna no Brasil*. São Paulo: Gráfica e Editora GSA. O catálogo também está disponível em <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf> [Consult. 2018-2-4]
- Leite, Rui Moreira (1998) “Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho.” *Revista Estudos Avançados* vol.12 no.33 São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo — Print version ISSN 0103-4014 On-line version ISSN 1806- 9592
- Osório, Luiz Camillo (2000) *Flavio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify. ISBN 85-7503-018-3
- Stigger, Veronica (2009) “Retratos dentro da morte: a *Série Trágica* de Flávio de Carvalho”. *Revista Crítica Cultural*. Vol. 4, (2), Universidade do Sul de Santa Catarina, Santa Catarina, ISSN 1980-6493. Disponível em http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/131 . [Consult. em 2018-2-4]

La presencia del paisaje heterotópico en la obra de Julio Sarramián

The presence of the heterotopic landscape in the work of Julio Sarramián

ALBA CORTÉS-GARCÍA*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España Artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Calle Laraña, 3. 41003. Sevilla, España.
E-mail: acortes2@us.es

Resumen: Esta comunicación se centra en el estudio del artista contemporáneo Julio Sarramián para analizar y establecer el contexto en que se encuentra la producción artística actual con respecto a la interrelación de las nuevas tecnologías en los diferentes ámbitos y disciplinas de nuestra vida cotidiana, haciendo hincapié especialmente en la manera en la que éstas participan en la percepción del paisaje y del estudio de la naturaleza.

Palabras clave: Arte / paisaje / nuevas tecnologías.

Abstract: *The communication focuses on the study of the contemporary artist Julio Sarramián to analyze and establish the context in which current artistic production is located with respect to the interrelation of new technologies in the different fields and disciplines of our daily life, with particular emphasis on the way in which they participate in the perception of the landscape and the study of nature.*

Keywords: *Art / landscape / technology.*

Introducción

A lo largo de toda la historia del arte, siempre ha sido natural e inevitable que se produjese un diálogo entre la formalización de la pieza artística en sí y los acontecimientos que iban fluyendo, de manera incontrolable, en el curso de los días y en el contexto que rodeara al ejecutor de la misma. Hoy, nuestra convivencia con los medios tecnológicos característicos de la era digital cala en la interpretación que tenemos del espacio que nos rodea generando nuevos paisajes heterotópicos, planos de realidades que se superponen entre la evidencia de lo tangible y la asimilada presencia de lo virtual.

El objetivo de esta comunicación es presentar el hecho de que el arte contemporáneo aborde nuestra experiencia del paisaje ya no solo desde su percepción y experimentación física, sino también desde medios y dispositivos externos que son capaces de generar otras nuevas visualidades y alterar la significación real de un espacio a partir de nuestra experiencia virtual y viceversa, hace visible la necesidad de realizar una reflexión más allá de la dimensión física y virtual del paisaje. Para hablar de este sentido de hibriedad y convivencia entre el espacio físico y los flujos de información que hoy acompañan a éste, se estudia el trabajo del artista español Julio Sarramián, cuya producción gira en torno al estudio de nuestra relación con la naturaleza y, concretamente, nuestra percepción del espacio y del paisaje, generando interesantes conclusiones plásticas. Sarramián, natural de Logroño (1981), vive, trabaja y cursa Doctorado en Bellas Artes actualmente en Madrid y ha desarrollado su formación académica y su carrera artística en diferentes puntos de España y del extranjero, licenciándose en Bellas Artes en Salamanca en 2004 y en Filosofía en Granada en 2010. Además, ha realizado intercambios internacionales y participado en premios y exposiciones tanto individuales como colectivas en Bruselas, Buenos Aires o Shangai.

En esta comunicación se hará un breve recorrido por los proyectos del artista relacionados con paisaje y tecnología que, en su interesante producción y complejidad invitan al espectador a adoptar el paisaje heterotópico como actual escenario donde se desarrollan nuestras acciones y procesos entrópicos.

1. Contexto e imaginario del autor

Como hemos avanzado, uno de los factores que determinan la potencialidad del trabajo de Sarramián es la conexión que sus proyectos tienen con el tiempo en que habitamos y la forma en que nos relacionamos con el medio. Ha venido a coincidir su formación como artista y la producción de su obra con una revolución tecnológica que ha modificado por completo nuestra percepción del mundo y de los fenómenos que en él tienen lugar. El enfoque que este artista ha de-

cidido darle, se fundamenta y concreta en el paisaje. Como él mismo expresa, entiende con amplitud el carácter polisémico de la palabra y cómo se relaciona con otros campos de la sociedad, por lo que genera piezas multidisciplinares usando diferentes herramientas con la intención de reforzar el concepto que pretenda abordar en cada trabajo.

Muchos de sus proyectos giran en torno a los sistemas de información geográfica que nos ofrecen una cartografía pormenorizada de ciertas parcelas del territorio. Sarramián se preocupa por generar nuevas imágenes del paisaje a través de la unión de elementos de la ciencia con procesos artísticos, interesándose por las técnicas de medición para el estudio del espacio, tan propias de un tiempo en el que la información técnica, la globalización y la tecnología prevalecen sobre la información multisensorial. En sus propias palabras, la relación que establecemos con la realidad está mediada por la tecnología, y eso no nos afecta, ya que no podemos saber si es para bien o para mal. Simplemente estamos cambiando la manera de enfrentarnos al mundo.

Jean Baudrillard pondría de relieve que los mecanismos de reducción de la realidad que convierten la experiencia en algo plano y superficial, se contraponen a lo emocional y lo tecnológico (Baudrillard, 1978). En este área de lo virtual donde la yuxtaposición de elementos inconexos quedan, en su propia disparidad, unificados, no está de más apuntar que los nuevos procesos tecnológicos de los últimos años, han puesto a nuestro alcance una mayor fuente de información que nos acerca al paisaje de manera distante pero concreta y que construye a su paso nuevos escenarios en los que lo virtual y lo físico se dan la mano.

Dentro de esta vorágine de datos e imágenes, la obra de Sarramián se destaca por subrayar el concepto de explorador, llevándoselo a la actualidad y siendo la búsqueda y el descubrimiento del paisaje contemporáneo una de sus constantes. Le interesa, además la construcción del paisaje a nivel pictórico y el arquetipo que el peso del romanticismo le ha dado, cuya imagen bucólica sigue rescatando en el mundo contemporáneo mediante la hibridación de recursos tecnológicos (plataformas como Google Maps, empleo de dispositivos móviles inteligentes, instrumentos electrónicos que conforman o complementan la obra, etc.) con técnicas de tradición pictórica que, aparentemente tan dispares, generan nuevas formas de aproximación al paisaje sublime del SXXI. Veremos más adelante con mayor detalle cómo estos planteamientos acaban formalizándose como resultado de una investigación de fondo en la integración de los campos tecnológicos, paisajísticos y plásticos.

El hombre ha tenido miedo de la naturaleza, luego ha querido comprenderla, ordenarla, domesticarla, más adelante la ha despreciado y finalmente, a punto de extinguirla, quiere recuperarla con una nostalgia poco realista. (Waelder, 2007:2).

2. Hacia lo romántico-tecnológico. Referentes

En el territorio de la interdisciplinariedad, científicos y artistas, en su visión heurística, están recreando mundos resultantes de descubrimientos en los que la imaginación creadora explota la gran performance de máquinas con software inteligentes y hardware cada vez más adaptados a los aspectos biológicos. Así, lo cotidiano se está recreando por las formas de vida que implican lo biológico con lo computacional. Con las tecnologías podemos interactuar y trabajar entre mundos de silicio y mundos de materia carbónica. Con los sistemas interactivos, nuestra realidad cotidiana, así como ya fue invadida por la fotografía, el cine, la televisión, contará con interfaces que expandirán la vida biológica. Las mezclas de los mundos real y virtual tecnológico hacen que el "sujeto interfaceado" gane y amplíe su campo sensorio-perceptivo. Explorar creativamente sistemas interactivos es un desafío estimulante para los artistas de la era digital. (Domingues, 2002: 4).

El campo de búsqueda de referentes de Sarramián no se circunscribe únicamente al ámbito de lo artístico, esto es algo que el propio tema sobre el que trabaja propicia, y lo que hace que, tanto el discurso que el artista plantea como los resultados plásticos que genera, sean coherentes, potentes y no dejen indiferente al espectador.

Ciñéndonos, en este caso, al entorno de lo artístico del que bebe Sarramián, es importante aunque casi obvio resaltar la importancia que la obra de Turner o Friedrich tuvo en el artista para arrancar su discurso paisajístico -e incluso estético- en relación a la visión romántica del mundo que, mediada por la tecnología (y eso es quizás lo que reforzará más adelante ese punto de romanticismo), es siempre un rasgo característico y genuino en todo lo que plantea, proyecta y produce. Modelado también por referentes como Kiefer o Richter, cuya influencia se hace evidente en trabajos como *Deconstrucción del paisaje* (Figura 1), busca siempre adoptar una posición romántica actualizada que refleje su obra como resultado de su relación con el paisaje, en un comienzo jugando entre la figuración y la abstracción a través de un proceso mnemotécnico, y encontrando a partir de ahí nuevos lenguajes en los que la temática común acabó resultando ser el paisaje, que desarrollaría con mayor precisión gracias en gran parte a influencias que trabajan actualmente próximos a su discurso, como Juanli Carrión, Santiago Talavera o Clement Valla.

Como en cualquier gestación de un proyecto, no sólo el trabajo de otros (en cualquiera de sus campos de actuación) es elemento constituyente del "naci-

miento de la criatura”, sino que son otros muchos factores los que determinan el rumbo que irá tomando o el carácter e intención que tendrá. En este sentido, Sarramián afirma que, aunque bien es cierto que desarrolla proyectos pseudocientíficos, éstos también remiten a conceptos personales, llevando implícita su propia experiencia y, por supuesto, una carga emotiva. Esto es algo muy común cuando nos referimos a paisaje, en cualquiera de sus aplicaciones. Resulta inevitable no ligar el sentimiento emotivo a la idea de paisaje ya que, dada la amplitud del término y del entorno que nos rodea, éste genera en el imaginario individual y colectivo una serie de “porciones de realidad” intangibles, fruto de la memoria y la intuición, de la experiencia y la percepción, de lo vivido y lo impostado.

3. Proceso de trabajo. Proyectos

La trayectoria de este artista por el concepto de paisaje es indiscutible. Ha generado en torno al mismo multitud de propuestas que tienen la capacidad de transmitir al espectador que algo está pasando en nuestro medio y que todos, de alguna manera, participamos de ello.

Su metodología de trabajo varía en función a la idea que tenga entre manos, pero generalmente suele comenzar a desarrollarla conceptualmente -en este sentido su formación en filosofía juega un papel importante- para determinar qué formalización técnica reforzará sus intenciones. Además, suele trabajar en varias propuestas a la vez, de manera que éstas van enriqueciéndose entre sí conforme maduran. Para conocer un poco más a fondo su proceso y sus planteamientos, se presentarán brevemente algunos de sus últimos proyectos:

Naturaleza Hiper-transfronteriza (Figura 2) funciona como mirador hacia lugares difícilmente accesibles de manera física o tangible. Sarramián pretende representar con exactitud modelos de paisajes y que el público tenga la posibilidad de descubrir a qué lugares del mundo pertenecen, lográndolo a través del uso de plataformas virtuales que lo invitaban a asumir el papel de explorador virtual.

Para generar estos modelos, el artista adopta los roles de explorador y pintor en este caso y emprende una búsqueda a través del ordenador para volar por diferentes puntos del mapa e ir descubriendo lugares interesantes de la esfera terrestre. Esta actividad requiere el empleo de muchas horas delante de la pantalla para dar con espacios desconocidos y fascinantes, lugares realmente inhóspitos en los que la virtualidad juega un papel importante. Como él mismo afirma, tanto flaneo virtual cambia la percepción que se tiene del mundo.

Tras este proceso, decide qué paisajes llevará al formato bidimensional del lienzo, tomando para ello dos parámetros muy concretos: Que sean zonas ele-

vadas que permitan cierta visión panorámica, unido al componente estético a determinar por factores como las formas, los colores o los contornos.

Nowhere (Figura 3) juega con la idea de lo que es visible y lo que está oculto en un paisaje "disponible para todos" mediante los medios de información geográfica que nos ofrecen una cartografía pormenorizada del territorio pero que también nos ocultan ciertas parcelas del mismo. Sarramián presenta el satélite como tótem de la realidad -o, como él denomina, mitología- actual que define nuestra cotidianidad, la de la información, la globalización y la tecnología.

Para el desarrollo de *Geoformas artificiales* (Figura 4), se preocupa por generar nuevas imágenes del paisaje a través de la unión de elementos de la ciencia con procesos artísticos, produciendo imágenes mediante programas informáticos que lleva posteriormente al plano pictórico. Siguiendo el mismo esquema de análisis del territorio y sus formas de representación e interés por las técnicas de medición para el estudio del paisaje, tan propias de un tiempo en el que la información técnica prevalece sobre la información multisensorial, el proyecto Tekné (Figura 5) nos presenta varias claves para interpretar el paisaje de manera híbrida e incluso simbólica en que se analiza y clasifica la realidad natural y se evidencia el peso de la técnica en el mundo actual, así como la dicotomía natural/artificial sobre la que opera nuestra cotidianidad.

Conclusiones

Tras estudiar de forma pormenorizada la trayectoria y el proceso creativo de Julio Sarramián, se han llegado a una serie de reflexiones acerca del rol del artista en el espacio-tiempo presente. Y es que, a través de la creatividad, las artes visuales o plásticas son capaces de abrir el espectro de la visión que amplía a nivel conceptual y procedimental la realidad en la que vivimos.

Ante el panorama que se presenta en la época de la globalización y la revolución tecnológica, el trabajo de artistas como el suyo abren la puerta hacia la conciencia de nuestra propia implicación en el espacio, proponiéndonos participar e instándonos a generar una actitud crítica o, al menos, dinámica con el entorno. Encuentra poética en el deambular virtual y de ahí surge un nuevo lenguaje que, sorprendentemente, alimenta a la práctica pictórica, y ésta a su vez justifica el medio tecnológico. Produce un nuevo plano en que la superposición entre lo real y lo virtual apenas es perceptible e invita al turista -en su caso espectador del espacio expositivo- a dialogar con las piezas y a formar parte de la aventura.

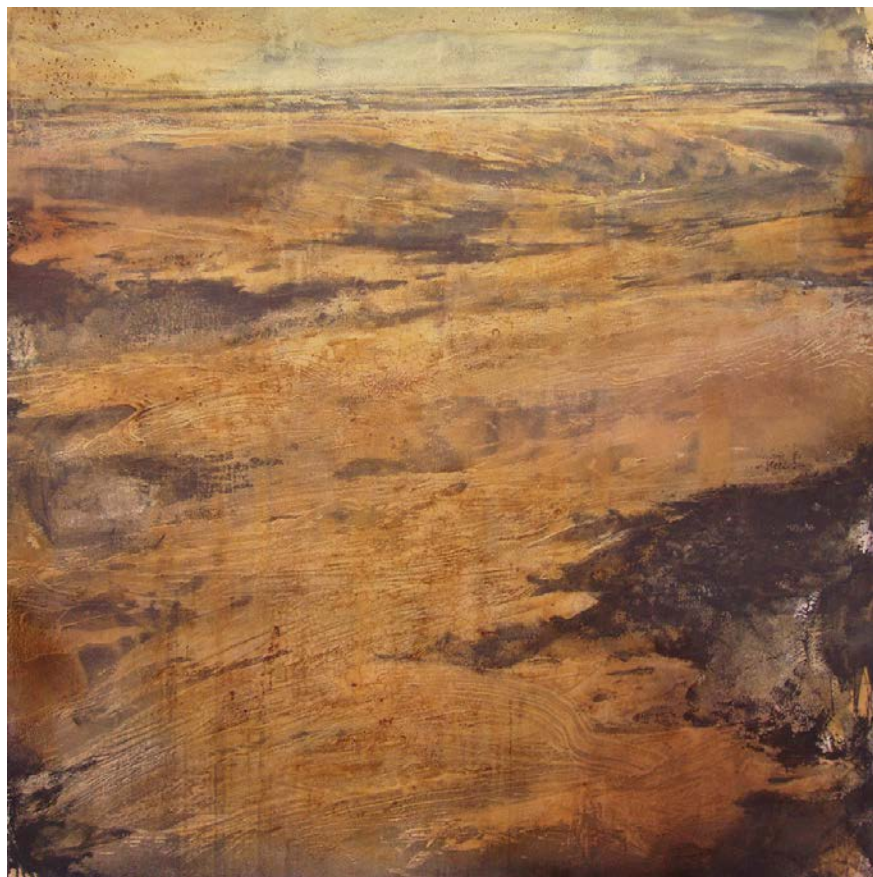


Figura 1 · Julio Sarramián, *Deconstrucción del paisaje*
 IV. Carburo de silicio, acrílico y óleo sobre lienzo / Silicon
 carbide, acrylic and oil on canvas. 195 x 195 cm. (2005).
 Fuente: <http://www.juliosarramian.com/>

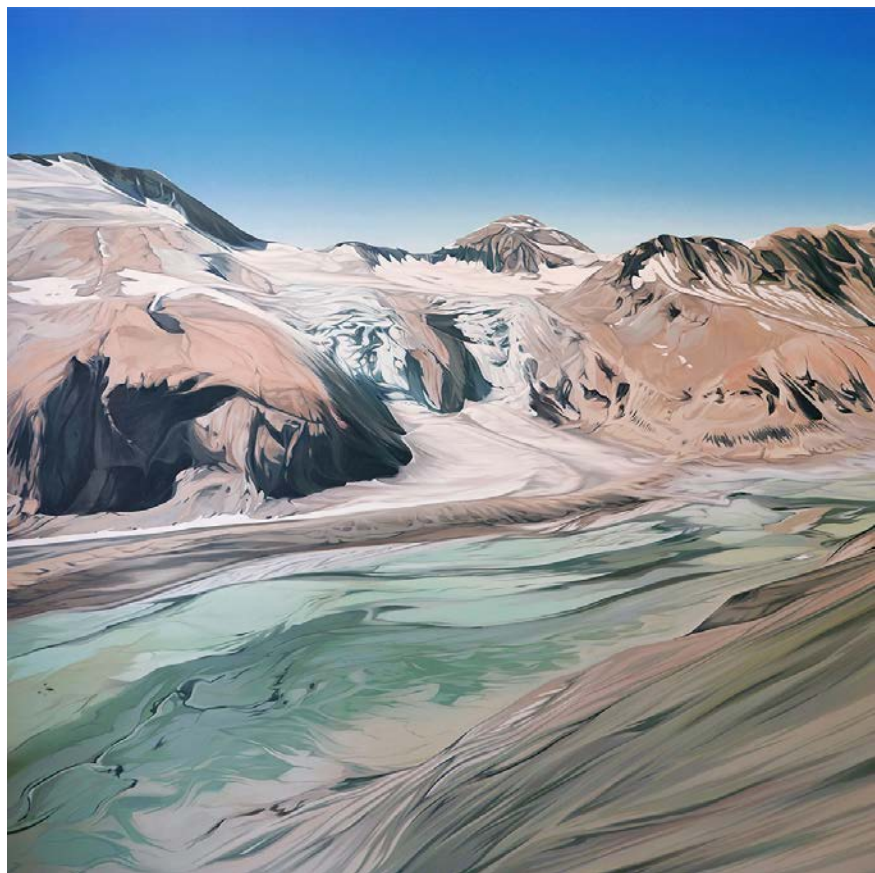


Figura 2 · Julio Sarramián, -34 34 9.99 -70 21 58.61 elev. 3307 m. Acrílico y óleo sobre DM / Acrylic and oil on MDF. 180 x 180 cm. (2015). Fuente: <http://www.juliosarramian.com>

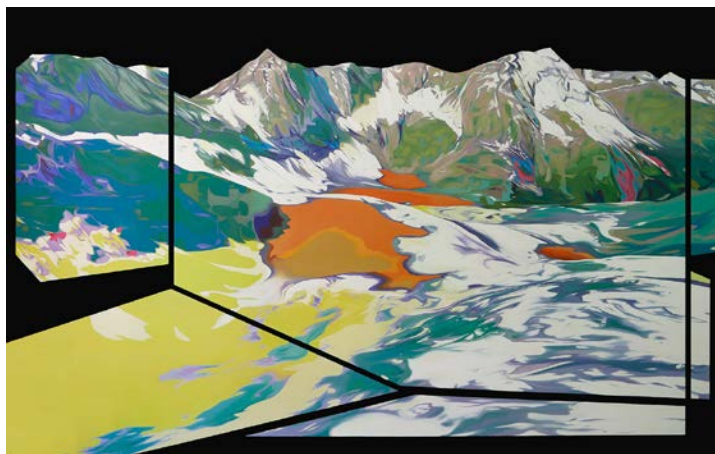
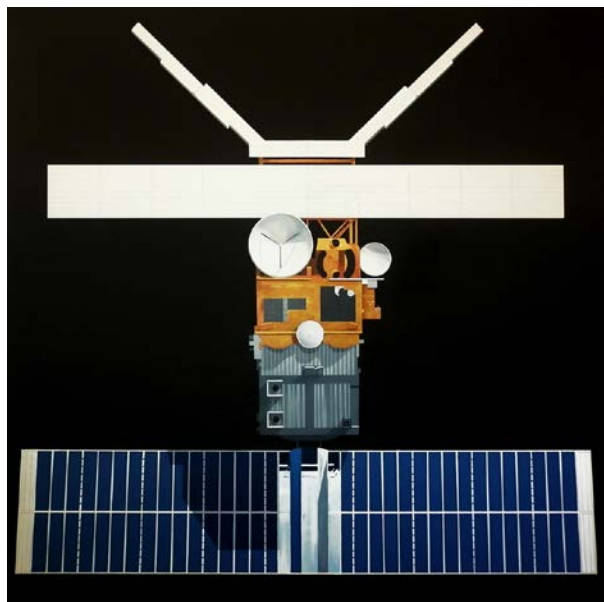


Figura 3 · Julio Sarramián *The eye*. Pintura sintética y óleo sobre DM / Synthetic paint and oil on MDF. 150 x 150 cm. (2014). Fuente: <http://www.juliosarramian.com/>

Figura 4 · Julio Sarramián *Geoforma 09*. Pintura sintética y óleo sobre lino / Synthetic paint and oil on linen canvas. 190 x 300 cm. (2016). Fuente <http://www.juliosarramian.com/> (2014)



Figura 5 · Julio Sarramián, *Tékne*. Instituto Riojano de la Juventud, Logroño (2015). Fuente: <http://www.juliosarramian.com/>

Referencias

- Álvarez, Eduardo. (2015) *Entrevista a Julio Sarramián, Madrid Art Process* [Consult. 2017-08-12] Disponible en URL: <http://www.madridartprocess.com/entrevistas-de-arte-contemporaneo/318-entrevista-julio-sarramian>
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós. ISBN: 9788472452985
- Domingues, Diana (2002). "La caja de Pandora y las tramas de la vida en las redes telemáticas". In Medeiros, M. B. (2008) *Arte y Tecnología en la cultura contemporánea*. Brasilia: Dupligráfica editora.
- Torres, Paloma (2014) "Un paisaje ya es más que una experiencia visual: Entrevista a Julio Sarramián. ABC. [Consult. 2017-08-12] Disponible en URL: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20141218/abci-entrevista-julio-sarramian-artista-201412181932.html>
- Torres, Sara (2015) Entrevista a Julio Sarramián. *PAC, Plataforma de Arte Contemporáneo*. [Consult. 2017-11-11] Disponible en URL: <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-julio-sarramian/>
- Waelder, Pau (2007) *Más allá del paisaje* [catálogo de la exposición Metapaisajes]. Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

A limpeza do vácuo nos desenhos de António Olaio

*The cleaning of the vacuum
in the António Olaio's drawings*

HALISSON JÚNIOR DA SILVA/HALISSON SILVA*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Colégio das Artes. Bolseiro CAPES Proc. N° 1171/15-1. E-mail: halissonjuniorasilva@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é discorrer sobre a natureza do desenho no contexto da exposição *Cleaning up the vacuum*, de António Olaio. Para isso articulamos textos e ideias de artistas e pesquisadores com os elementos plásticos da exposição. Como resultado obtemos uma análise sobre o referido trabalho artístico que conecta aspetos históricos, plásticos e conceituais. Conclui-se que a singularidade do desenho se encontra na própria ação de desenharmos, na potência da criação.

Palavras chave: Desenho / ação / potência.

Abstract: *The purpose of this article is to discuss the nature of drawing in the context of the exhibition *Cleaning up the vacuum*, by António Olaio. For this we articulate texts and ideas of artists and researchers with the exhibition's plastic elements. As a result, we obtain an analysis of the art work that connects historical, plastic and conceptual aspects. We conclude that the singularity of the drawing lies in the very action of drawing, in the potency of creation.*

Keywords: *Drawing / action / potency.*

Introdução

António Olaio, nascido em 1963, Sá da Bandeira, Angola, é professor da Universidade de Coimbra no curso de Arquitetura, onde leciona desenho, e no Colégio das Artes, onde exerce também a função de diretor desde 2013. No âmbito artístico, trabalha com linguagens variadas que vão da vídeo-performance à pintura, passando pela música e pelo desenho. Todas estas áreas são contempladas em sua exposição *Cleaning up the vacuum* (2017), da qual aqui iremos tratar.

Composta por cerca de uma centena e meia de desenhos, seis pinturas e um vídeo, este trabalho multimédia ficou exposto na Galeria Fernando Santos, na cidade do Porto, durante o verão de 2017. Apesar da variedade de médias, todas falam sobre desenho. E o desenho, ao falar sobre desenho, fala sempre sobre outra coisa também. Ou melhor, o desenho é sempre outra coisa para além do desenho. Todavia, além da carga de significado possibilitada pelos desenhos individualmente ou pela relação dos mesmos entre si, o sentido pleno do trabalho encontra-se principalmente na relação destes com os demais médias que o compõem.

Antes de prosseguir, necessário é dizer que não foi possível visitar a exposição tema deste artigo em razão de seu encerramento antecipado. Assim sendo, o que se segue é baseado nas imagens e registos disponíveis no *site* do artista, referenciado nas legendas das figuras.

1. A pensar diferente por poder pintar

No contexto da História Ocidental, o desenho esteve submetido a outras artes como a pintura, por exemplo. Longe de ser um fim em si mesmo, o desenho era então compreendido como uma etapa necessária para a criação de outras obras, constituindo-se em um fazer mais mecânico que artístico. Segundo Paixão (2008:24), até o início do Renascimento a função do desenho se resumia aos “esquissos preparatórios” a partir dos quais se podia avaliar as obras encomendadas na intenção de aprová-los ou sugerir alterações de modo a garantir que o resultado final corresponderia ao pedido inicial.

Naquela altura, a pintura por si só também carecia de certa legitimidade enquanto arte liberal. A qualidade das obras era considerada principalmente pelo tema representado, os materiais usados e o esplendor da composição, sendo o artista um artesão anónimo e subalterno (Paixão, 2008:24). Lichtenstein (2007:17-8) rememora este *status* da pintura desde a Antiguidade, quando o pintor possuía relevância social inferior à de outros artistas, como músicos e poetas. Por executar uma atividade manual, o trabalho do pintor era considerado alheio ao mundo das ideias, a qualquer teoria. É no Renascimento que surgem textos fundadores — dos quais Lichtenstein destaca os de Alberti e Leonardo

— a postularem que a pintura, mais que uma atividade prática, também se constituía como atividade teórica (Lichtenstein, 2007:20-1).

Neste processo, o desenho também adquire *status* de atividade intelectual e, mais que uma etapa na produção de uma pintura, passa a ser compreendido como uma qualidade desta, tal qual a cor, por exemplo. Desde então, o desenho é entendido mais frequentemente entre estas duas aceções no contexto da criação artística: esboço preparatório e atividade ideativa que guia o artista na execução da obra (Paixão, 2008:32-3). Entretanto, diferente da pintura que obteve seu reconhecimento artístico pleno a partir do Renascimento, o desenho só passou a ensaiar sua autonomia enquanto obra de arte no contexto da Arte Contemporânea, no qual se insere *Cleaning up the vacuum*.

Ao produzir pinturas em uma exposição “sobre desenho”, Olaio inverte a posição tradicional deste como antepasso da pintura, e pinta para “dar a ver” o desenho. São seis pinturas divididas em duas séries de três que intervalam os desenhos nas paredes da galeria (Figura 1). Em cada pintura da primeira série, um par de mãos em preto e branco veste luvas de limpeza sobre um plano onde há um círculo colorido com linhas pretas a compor um desenho geométrico bidimensional em seu interior. A acompanhar este círculo há outra figura geométrica representada como forma tridimensional.

Na segunda série de pinturas, as mesmas mãos estão a retirar as luvas, conotando a ideia de “trabalho feito” — no caso, o trabalho de limpeza do vácuo. Entretanto, o vácuo que já não era vazio na primeira série, também não o é nesta segunda. Os desenhos pintados são agora a preto e branco, tal qual as mãos em primeiro plano que, após o processo de limpeza encontram-se impregnadas por linhas semelhantes as dos desenhos em segundo plano (Figura 2).

Na tentativa de limpeza do vácuo representado pela abstração do desenho, a pintura — mimese mais bem-sucedida da realidade visível se comparada ao desenho — se mistura e dá vida àquilo que pretendia apagar, assim como deixa no vácuo qualidades de sua passagem, como a monocromia. Como sugere Petherbridge (2010: 18) embora o desenho seja algo distinto da pintura, é legítimo falarmos sobre o desenho *na* pintura, fato explicitado por Olaio ao trazer esta constatação para primeiro plano.

2. Um indivíduo tal qual um desenho

Como mencionado anteriormente, é no contexto da Arte Contemporânea que o desenho encontra seu lugar como obra de arte autônoma, tendo suas potencialidades exploradas para além da ideia de esboço ou de arte finalizada — esta última encontrada em produtos de comunicação em massa, como bandas



Figura 1 · Visão parcial da exposição *Cleaning up the vacuum*, de António Olaio, na Galeria Fernando Santos, Porto, 2017. Fonte: <http://antonioolaio.com/#/cleaning-up-the-vacuum-2>

Figura 2 · António Olaio. Pintura presente na exposição *Cleaning up the vacuum*, 2017, óleo sobre tela. Fonte: <http://antonioolaio.com/#/cleaning-up-the-vacuum-2>

desenhadas e imagens publicitárias. É devido à versatilidade plástica do desenho como processo que regista sua própria marca, que Rose (1976:12) percebe sua emergência a partir de meados do século XX, período em que os artistas perscrutavam os limites do que poderia ser considerado arte, incorporando no trabalho final marcas da ação durante o processo criativo.

O próprio ato de desenhar é identificado como uma das características do desenho, manifestação do ser enquanto revelação autográfica (Rose, 1976:8). A linha, signo elementar do desenho, é abstração simbólica que só existe quando gerada por um indivíduo. Nesse sentido, um único desenho é capaz de revelar a personalidade artística de quem o fez (Rose, 1976:10). De fato, quando apreciamos a variedade de temas presente nos desenhos de *Cleaning up the vacuum*, a relação imediatamente identificável entre eles é a autoria. Em um primeiro olhar parece ser difícil estabelecer alguma relação entre as pessoas, plantas, paisagens, animais, objetos e formas abstratas além da percepção de que os traços que compõem estes desenhos foram feitos pela mesma pessoa.

Se a maioria dos desenhos apresenta figuras facilmente identificáveis, outros não são tão objetivos (Figura 3). Todavia, os sujeitos dos desenhos figurativos possuem oscilações significativas em sua carga imagética (Figura 4) e, neste contexto, os desenhos não-figurativos parecem sempre tencionar ser mais do que pura abstração. Tal consideração, entretanto, não altera a apreciação de que não importa o que esteja ali desenhado, desde que esteja desenhado. Nesse sentido, a potência de ser algo além daquilo que se é, percebida na relação entre os desenhos figurativos e não-figurativos, ecoa no conjunto de desenhos como um todo.

Nessa perspectiva, o próprio desenho se constitui como vácuo, como algo potencialmente preenchível a partir da atribuição de significados. Logo, seguindo este raciocínio, para limpar o vácuo de seu vazio, basta indicá-lo. Não por coincidência, o termo português *desenho* deriva do latino *designare* que, segundo Paixão (2008:37) significa tanto a ação de indicar algo de algo — o que institui uma relação — quanto a ação de incidir, riscar — o que institui uma separação. Deste modo, o desenho se estabelece paradoxalmente como o lugar de separação que vive daquilo que coloca em relação (Paixão, 2008:40). A partir de Paixão, Rayck (2015:281) percebe a condição do desenho como limbo, de onde pode advir tanto a felicidade quanto a danação.

De todo modo, Olaio não se preocupa com o que pode surgir do desenho, mas sim com a constatação de sua existência enquanto ação e potência. É desses aspetos em simultâneo que se ocupa o vídeo a ser tratado a seguir.

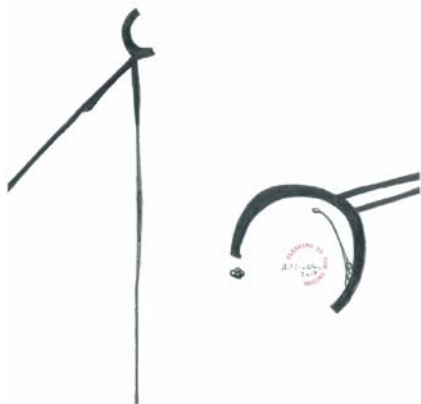


Figura 3 · António Olaio. Desenho presente na exposição *Cleaning up the vacuum*, 2017, grafite sobre papel A4. Fonte: <http://antonioolaio.com/#/cleaning-up-the-vacuum-2>

Figura 4 · António Olaio. Pintura presente na exposição *Cleaning up the vacuum*, 2017, óleo sobre tela. Fonte: <http://antonioolaio.com/#/cleaning-up-the-vacuum-2>



Figura 5 · Captura de vídeo presente na exposição *Cleaning up the vacuum* de António Olaio, 2017. Fonte: <http://antonioolaio.com/#/cleaning-up-the-vacuum-2>

3. *Pictures are not movies*

A completar a exposição há um vídeo que mostra as mãos de Olaio a desenhar com um bastão de grafite ao som do atrito deste no papel e de uma gravação de *I'm through with love*, cantada por Marilyn Monroe, com a voz sobreposta de Olaio a cantar junto. A ação, que reafirma o aspeto performativo do desenho, repete-se cinco vezes. Na sequência, o volume da voz de Olaio vai diminuindo e os gestos que desenhavam parecem mais indecisos, inconstantes, resultando em desenhos aparentemente cada vez mais descoordenados.

Na quinta vez, já não há desenho, apenas as mãos vacilantes a manusear o bastão de grafite enquanto se ouve a música referida (Figura 5). Tal ação que não resulta em grafismo isola a ideia de desenho como potência, no sentido de que potência não se refere somente a *poder*, mas também a *poder não* (Rayck, 2015:40). Olaio pode desenhar, mas não o faz, e esta aparente recusa de agir constitui-se por si só como ação no sentido de pontuar a possibilidade de não agir.

Com esta proposição, Olaio aproxima o desenho de um aspeto da conceção lacaniana de linguagem. Para Lacan, a linguagem humana — seja ela gesto, imagem, texto, etc. — possui uma ambiguidade, uma função dupla inerente: significa a mensagem que quer transmitir, assim como, autorreflexivamente, o próprio ato de transmissão da mensagem; afirmando também, para além daquilo que se comunica, o pacto simbólico entre as partes comunicantes (Žižek, 2010:21). Com agudeza progressiva, Olaio procura se livrar desta ambiguidade do ato comunicacional de modo a afirmá-lo, paradoxalmente, sem nada comunicar, através do acontecimento de um não-acontecimento.

Conclusão

A partir da abordagem plástica e conceitual da ideia paradoxal de limpeza do vácuo feita por Olaio na exposição *Cleaning up the vacuum*, procuramos compreender a natureza do desenho na articulação dos aspetos do referido trabalho com as considerações de artistas e pesquisadores sobre tal linguagem.

Neste sentido, mais idiossincrático que aquilo que o desenho representa (ou apresenta) parece-nos ser sua potência enquanto gesto criador. Gesto este que, em um movimento de significação e ressignificação (o gesto indica aquilo que indica o gesto) invariavelmente preenche o vazio da existência com o signo humano.

Agradecimentos

Bolseiro CAPES, Brasil, Proc. Nº 1171/15-1.

Referências

- Lichtenstein, Jacqueline (2007) "O mito da pintura". In: Lichtenstein, Jacqueline (org.) *A Pintura — Vol. 1: O mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34.
- Paixão, Pedro Abreu Henriques (2008) *Desenho — A transparência dos signos: estudos de teoria do desenho e de práticas disciplinares sem nome*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-1297-1
- Petherbridge, Deanna (2010) *The primacy of drawing — histories and theories of practice*. London, New Haven: Yale University Press. ISBN: 978-0-300-12646-4
- Rayck, Diego (2015) *Desenho — pretensão, erro e ruína*. 316 f. Tese (Doutoramento em Arte Contemporânea) Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Rose, Bernice (1976) *Drawing Now*. Nova York: Museum of Contemporary Art. ISBN: 0870702882
- Žižek, Slavoj. (2010) *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar. ISBN: 978-85-378-0243-4

La mitificación de la muerte en la pintura de Elda Di Malio

The mythification of death in Elda Di Malio's painting

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Rumania / Perú, artista visual.

AFLIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, Especialidad de Diseño Gráfico. Campus PUCP, Av. Universitaria 1801, Cercado de Lima Lima 32, Peru. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

Resumen: En este artículo, la autora analiza la problemática de las condiciones de emergencia del sentido de la muerte en la pintura de Elda Di Malio. Con este fin, la investigación enfocó los dispositivos simbólicos que abordan la precariedad del sujeto, para significarla desde una reflexión orientada a lo existencial, como liberación del vacío y del dolor de la finitud. El análisis va en busca de los significados del universo creado, desde su expresión hacia su principio de inmanencia.

Palabras clave: Inmanencia / enunciación / espacio tensivo / ausencia / presencia / cuerpo.

Abstract: In this article, the author analyzes the problematic of the emergency conditions of the sense of death in Elda Di Malio's painting. To this end, the research focused on symbolic devices that address the precariousness of the subject, to signify it from an existential-oriented reflection, as liberation from the emptiness and from the pain of finitude. The analysis goes in search of the meanings of the created universe, from his expression to his principle of immanence.

Keywords: Immanence / enunciation / tensive space / absence / presence / body.

Introducción

Elda Di Malio (1946-2017), pintora peruana de la generación de los 70, es creadora de un teatro existencial interno, recorrido por los significados de la ausencia, cuyos fragmentos son atrapados en pinturas brumosas, con cuerpos cautivos, inmovilizados en el tiempo. Es autora de una obra que se define por constantes más que por variables y se distancia de las representaciones de la realidad vivida para ingresar en el territorio de los misterios de la existencia, lejos de la referencia fundacional de las actuales tendencias del arte contemporáneo.

El acercamiento a este universo puede darse desde la correlación Sujeto/Mundo centrada en el Sujeto (Coquet, 1997) en busca de la identidad personal, del ser humano y del mundo. En este caso, el interés de la investigación recaería en el proceso de la subjetivización creativa de la relación de la pintora con el mundo, en busca de sus paradigmas. Puede darse también desde el análisis de un fenómeno presente en el acto de enunciación del universo creado: la dilatación del principio de inmanencia (Fontanille, 2014), siendo la inmanencia la imagen del pensamiento (Deleuze y Guattari, 1993) que proporcionará a la creación sus límites, sus constantes y su clausura. La inmanencia corresponde al estrato profundo de las estructuras semio-narrativas (Greimas, 1971), compartido por la gran variedad de sujetos de la enunciación, más allá de tiempos, espacios y culturas, al cual acude el acto individual de enunciación para producir una manifestación con un carácter discursivo particular. La dilatación de la inmanencia supone su intervención en múltiples niveles del recorrido generativo de la significación. En la obra de Elda Di Malio la dilatación del principio de inmanencia se percibe en el esfuerzo reiterado de permanecer en el territorio de lo primordial y exponer su tensión esencial entre la presencia y la ausencia como principio rector en torno al cual se organiza su teatro — mundo, partido en escenas cuyas manifestaciones vuelven una y otra vez a encontrar mediante sus componentes inmanentes el mismo espacio tensivo. El enfoque por el cual la investigación ha optado intentará implicar los dos puntos de vista, con la finalidad de proporcionar el marco conceptual y analítico necesario para profundizar en la generación de los significados a partir de la tensión identificada.

1. El universo soñado

Elda Di Malio se refería a su obra como a “un grito que tenía que sacar”; se refería también a un sueño con peces y redes, que tuvo en su juventud, y que ella misma había interpretado como símbolos de los amarres y presiones que los seres humanos sienten a diario. Pero, ¿qué se percibe en sus pinturas? ¿Cuál es la naturaleza de este universo que comenzó por ser soñado?

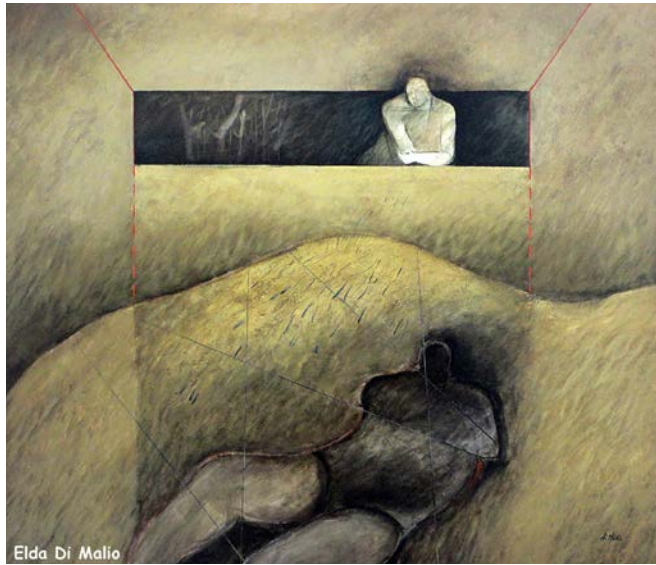


Figura 1 · Elda Di Maglio. Fuente: Libro “Shinki-Di Malio”, 2017, ICPNA, Lima, Perú.

Figura 2 · Elda Di Maglio. Fuente: Libro “Shinki-Di Malio”, 2017, ICPNA, Lima, Perú.

Nuestras conversaciones comenzaron con estas primeras dos aproximaciones al universo significativo de sus pinturas y siguieron explorando su viaje interior que partía de la experiencia diaria para llegar a salir del tiempo y abolir la historia, en busca del escenario esencial de su percepción. En esta perspectiva, los cuerpos inmóviles de sus personajes, desnudos y desprovistos de los signos de la cultura y sus contextos, a veces incompletos en su estructura física, despiertan varias interrogantes: ¿A qué paradigma de la humanidad remiten?; ¿Cuál es el escenario pasional de este congelamiento de los cuerpos en un universo abstracto, descontextualizado?; ¿Que significados sintetizan estas imágenes que crean su propia realidad, en un mundo desconocido, con parámetros incomprensibles, al cual se llega a través del sueño o de la sumersión en la memoria afectiva?

Hay cuerpos en espacios extraños, desprovistos de factores referenciales cotidianos, con posibles nichos, aperturas oscuras, planos inclinados. Los cuerpos están atrapados o flotan, atados, de rodillas, confusos o perdidos, solos o en pareja, sueltos en este universo de brumas, nubes, con profundidades que no se dejan penetrar. ¿Es un comienzo o un final? ¿O un intersticio en el eterno devenir — retorno? El espacio se percibe mítico, por el tipo de símbolos que generan una narrativa (Pals, 2008) que remite a un acontecimiento fundamental, en cuyo contexto emergente los cuerpos parecen cumplir con rituales estáticos.

El cuerpo es el heroe arquetípico en esta mitificación del espacio que exige su identidad : el cuerpo es quien guía y la determina como operador de la semiosis de la identidad, con un doble estatuto: sustrato de la semiosis y figura semiótica (Fontanille, 2008).

Postulamos que el acontecimiento que exige su identidad es la muerte: su campo es relacional, vinculado al sujeto-cuerpo y tensivo, el lugar de la epifanía de la presencia (Parret, 2008) con su materialidad debil y evanescente, en oposición a la ausencia de lo sólido, lo formado, lo útil, lo real. La mitificación de la muerte opone la presencia a la ausencia: es una oposición que refiere la condición primoridal del ser humano, ante la cual éste se rebela, optando por una inmovilización, anulando el aquí-ahora, creando una experiencia del ser-en-el-mundo que dialoga con el estado de vacuidad de este mundo, ubicándose en sí mismo, en lo que queda luego de deconstruir su propia condición (Nancy, 2003a): "No hay otra evidencia que la del cuerpo" (Nancy, 2003 b: 39). El cuerpo hace lugar a la existencia no como unidad o totalidad, por lo contrario, remite a la fragmentariedad y a la dispersión (Nancy 2003b). Es así como resiste, extrayéndose a la unidad que le asigna un rol y un devenir.



Figura 3 · Elda Di Maglio. Fuente: Libro “Shinki-Di Malio”, 2017, ICPNA, Lima, Perú.

Figura 4 · Elda Di Maglio. Fuente: Libro “Shinki-Di Malio”, 2017, ICPNA, Lima, Perú.

2. El cuerpo, la muerte y la verdad del ser

La verdad del ser: es lo que Martín Heidegger descubría en el arte (Heidegger, 2016). El arte recorre los círculos circunstanciales para llegar a la realidad profunda, compartida, de la esencia de las cosas, a la inmanencia de las estructuras semio-narrativas de la existencia: es el proceso de la desocultación como verdad, de la expresión como objetivación. Al final de este viaje hay un acontecer: se erige un mundo, ocurre un establecimiento que genera sus propios sentidos, que funda su propio espacio, un espacio de revelación y resistencia. ¿Cuál es la verdad que se erige en la pintura de Elda Di Malio? El ser humano es "ser-para-la-muerte". Sus personajes-cuerpo son manifestaciones de la resistencia ante el "ser ahí" considerado por Heidegger inacabado e incompleto, un proyecto abierto a las posibilidades, entre las cuales está la muerte, la posibilidad irreductible y la única segura y auténtica por ser propia del ser. La angustia ante la finitud impulsa a varias reacciones: huir, apropiarse de la finitud para liberarse, o congelarse en el vacío, crear un espacio inmóvil, opuesto a las transformaciones y por ende al devenir hacia la finitud. Es la opción del universo signifiante de Elda Di Maglio, de la resistencia de los cuerpos que mantienen su presencia en la vacuidad del espacio de los rodea.

El descubrimiento de su condición finita, frágil, carente, de la finitud del ser, los lleva a descubrirse como "ser para la muerte", en una estructura ontológica a partir de la cual el "ser ahí" advierte su finitud como fundamento de su muerte. La angustia como fenómeno que anticipa la finitud (Heidegger, 1988) los hace inmovilizar tiempo y espacio. La experiencia del vacío, de estar frente a la nada, de experimentar la finitud del ser, de enforentarse a la propia libertad y "precursar" la muerte conlleva a una organización del vacío (Lacan, 1988) dominada por la presencia del cuerpo.

El tratamiento de la fragmentación en las pinturas de Elda Di Malio es el punto de partida para los efectos de sentido que genera la organización del vacío: la interrupción del devenir, la caída, la ruptura de planos, el congelamiento de los cuerpos, el tratamiento polifacético de la verticalidad, son núcleos sintácticos-semánticos en torno a los cuales se organizan las redes de signos que refieren, más allá del estancamiento, la voluntad de resistencia y permanencia. Los cuerpos se protegen en espacios cerrados, cavernas o huecos, se adaptan a sus soportes; está el vuelo o la flotación, un regreso a los orígenes, la regresión en el tiempo primordial. En la indefinición de las formas y la coexistencia de la luz con la oscuridad se dejan entrever formas que podrían ser árboles, o escaleras, ventanas y puertas, columnas y muros. Son símbolos de un laberinto que los cuerpos se niegan a recorrer, como se niegan a ser parte de la dinámica de



Figura 3 · Elda Di Maglio. Fuente: Libro “Shinki-Di Malio”, 2017, ICPNA, Lima, Perú.

Figura 4 · Elda Di Maglio. Fuente: Libro “Shinki-Di Malio”, 2017, ICPNA, Lima, Perú.



la dualidad, abierto-cerrado, derecha—izquierda, arriba-abajo, delante — atrás. Los cuerpos la ignoran y se ubican a menudo en el eje central del espacio, vertical u horizontal .

No les falta armonía o tranquilidad en este reposo aparentemente indiferente. La sombra de Thanatos, la muerte sin violencia, el letargo predestinado con su carga de soledad que parece inmovilizar los cuerpos atrapados en estos intersticios de espacio/tiempo trae consigo la disolución de sus temores y deseos; permanece una nostalgia que se repliega sobre el mismo cuerpo. Es la razón por la cual los cuerpos parecen extraerse a las tensiones de la presencia-ausencia y encontrar una forma intermedia donde la posible pérdida se equilibra con la voluntad de ser y seguir existiendo. La mitificación de la muerte se genera a partir de esta voluntad, como una matriz por la esencia misma del ser humano: resistir, permanecer, ser.

Conclusiones

Hay una densidad simbólica en las pinturas de Elda Di Malio que la relaciona tanto con el repertorio de los arquetipos universales como con una sensibilidad particular ante la dicotomía presencia — ausencia que recorre el camino de la manifestación desde la inmanencia al discurso expresivo sin abandonar en ningún momento la voluntad de llegar a la esencia, a lo primordial. Su búsqueda de la estructura profunda de la existencia la enfrenta a la problemática de la muerte y la lleva a percibir el vacío ante la finitud inevitable . Le da la oportunidad de inmersión en su propia angustia para extrapolarla a la condición humana; asimismo de encontrar entre las múltiples posibilidades de completar el diseño incompleto del ser una solución fuera de lo común, en la indeterminación y la anulación de los parámetros temporales y espaciales. El tratamiento de ensoñación que resulta de este proyecto hace prevalecer la estabilidad añorada frente a las rupturas y pérdidas a las cuales el ser humano se enfrenta. Es un acto de resiliencia que seduce y reconforta.

Referencias

- Coquet, J.-C. (1997). *La quête du sens*. París: PUF.
- Deleuze G. y F. Guattari (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- Fontanille, J. (2014). *Prácticas semióticas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (2008). *Soma y sema: Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte*. Madrid: Oficina de Artes y Ediciones.
- Heidegger, M. (1988). *El ser y el tiempo*. México: FCE.
- J. Lacan, J. (1988). *Seminario VII, La Ética*. Buenos Aires: Paidós.
- Nancy, J.-L. (2003a). *Corpus*. Madrid: Arena.
- Nancy, J.-L. (2003b). *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca.
- Pals, D. L. (2008). *Ocho teorías sobre la religión*. Barcelona: Herder.
- Parret, H. (2008). *Epifanías de la presencia: Ensayos semio-estéticos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Ilídio Salteiro: Pensamento, Partilha e Comunicação Visual, a pintura contemporânea como ato de 'Religare'

Ilídio Salteiro: The thinking, The sharing and Visual Communication, Contemporary painting as an act of 'Religare'

CLÁUDIA MATOS PEREIRA*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil Artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA). E-mail: claudiamatosp@hotmail.com

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a paisagem como conceito, na obra de Ilídio Salteiro, a partir de dez pinturas, de diferentes séries. Pretende-se analisar como esta paisagem convive com a arquitetura, que por vezes desaparece e se transmuta em topografias imaginárias. Como a pintura contemporânea pode ser um exercício de 'Religare?'

Palavras chave: Arte / pintura contemporânea / imagem e cultura / multiculturalismo / globalização.

Abstract: *This article proposes a reflection on the landscape as a concept, in the artistic work of Ilídio Salteiro, from ten paintings, of different series. It is intended to analyze how this landscape coexists with architecture, which sometimes disappears and transmutes into imaginary topographies. How can the contemporary painting be an exercise of 'Religare?'*

Keywords: *Art / contemporary painting / image and culture / multiculturalism / globalization.*

Eu vejo sentindo.
— Gloucester para Lear, em *Rei Lear*,
Shakespeare, Ato IV, Cena 6

Introdução

Ilídio Salteiro é um artista plástico português, nascido em 1953 em Alcobaça. Sua pintura apresenta uma densidade conceitual e profundidade reflexiva, observáveis no decorrer de sua trajetória como artista. O *Centro do Mundo* foi o tema de uma série recentemente exposta, dentre muitas exposições já realizadas pelo artista, desde 1979. Atualmente ele prepara a série *Babel* para exposições agendadas em 2018, como a que inaugura em janeiro, *Faróis e Tempestades*. Este artigo é a primeira publicação da parte de um estudo maior, dedicado ao artista.

1. O imaginário do artista

O universo simbólico de Ilídio Salteiro é especialmente denso, assim como sua obra. Há influências de pintores centrais que configuram seu arcabouço imagético.

Com Giotto, percebe-se a predileção pelo mundo medieval e renascença. Seus fascínios advêm da cultura ocidental, de raízes tão conhecidas. Giotto representa para ele, o pai da pintura moderna, das volumetrias, da introdução da arquitetura no espaço pictórico, da paisagem e da inovação do espaço. “Giotto redescobriu a arte de criar a ilusão de profundidade numa superfície plana” (Gombrich, 2005:201). “É uma pintura muito calculada, também muito surrealista.” Não aquele movimento circunscrito e nomeado pelo grupo de pintores do século XX. É sobre o surrealismo na pintura que se fala — na totalidade. “Toda ela tem uma dimensão surrealista” (Ilídio Salteiro, comunicação pessoal, 23 dezembro 2017).

Os azuis que ele utiliza na pintura, se baseiam em El Greco, como também, algumas pinceladas.

A sensação de se deparar com uma atmosfera enigmática, presente na obra de Chirico (Gombrich, 2005:589) assim como o uso de sombras misteriosas, luzes intensas e perspectivas distorcidas (Janson, 2010:997) são elementos que influenciam a pintura do artista.

As ambiguidades entre as imagens da realidade e ‘as imagens das imagens’ da realidade, perceptíveis nas obras de Magritte (Argan, 2008:480), acrescentam-se ao ideário criativo de Ilídio. Em sua série de pinturas do Catálogo de Exposição em Oeiras (Salteiro, 2007:7-13) o artista pinta, em algumas delas, balões sobrepostos às paisagens, semelhantes aos das bandas desenhadas, que se tornam elementos da composição. Neles aparecem escritas, as perguntas que

nomeiam as obras: *Were is the life? Where was the museum of contemporary art? Where is the painting?* Logo a seguir, outra série de pinturas é nomeada pelo artista como: *Nem tudo o que parece é! Ou Ceci n'est pas une pipe* (Magritte). Constata-se a influência de Magritte nas obras de Ilídio Salteiro, através deste jogo simbólico.

2. Presépio — o cenário fundador de seus ícones

Entrar na casa, no lar de um artista é como abrir um baú com segredos guardados pelo tempo. À esquerda da escada que leva ao atelier, inúmeras peças de coleção de toda uma vida, referentes a Presépios, estavam dispostos em cerca cinco prateleiras. Coleção de Ilídio e de sua esposa Dora-Iva Rita, também artista plástica. Ao dialogar sobre as peças, pude ver ali os *componentes simbólicos essenciais* que perpassam toda a sua obra — a gruta (*Montanha*), a *Ponte*, o *Ninho* (manjedoura), a *Casa*, o *Lago*, e tantos outros elementos. Instantaneamente compreendi toda a dinâmica de sua criação.

Ilídio afirmou: “o Presépio é um grande universo, representado numa escala muito pequenina, mediante a organização das peças por uma autoridade.” Ele reflete: “com a pintura ocorre a mesma situação: há uma autoridade a compor o espaço e a atmosfera, que é o artista” (Ilídio Salteiro, comunicação pessoal, 23 dezembro 2017).

Esta construção da paisagem relembra a metodologia nas terapias Junguianas, em que as imagens construídas a partir da colocação das peças sobre a areia, geram o diálogo entre inconsciente e consciente.

3. Obras — Paisagens Conceituais

Segundo Giulio Argan (2005: 49) “o que interessa do artista não é mais a concepção formal do mundo, mas a condição existencial, o estado psicológico, sua condição histórico-social.” Propõe-se uma breve imersão na subjetividade e trajetória de Ilídio Salteiro, em dez obras pontuais. Para António Damásio (2017: 208-209) “o mecenas essencial da consciência é a subjetividade”. As imagens que povoam a nossa mente “tornam-se automaticamente nossas imagens pessoais.”

Na Figura 1, no lado direito estão algumas obras do artista na parede de seu atelier. Vemos alguns ícones: *Ponte*, *Museu*, *Casa*. Linhas e números são elementos composicionais e protagonistas da cena, que expressam a necessidade de controlar o espaço e a realidade. As cores do fundo apresentam leves gradações de tons. A geometria representa o universo humano, em uma dimensão transparente. O silêncio — a ausência — habitam o espaço com suas paredes cristalinas.

No lado esquerdo da Figura 1, vemos a obra da série *Nem tudo o que parece*



Figura 1 · Atelier do artista Ilídio Salteiro. Na parede pode-se observar o *carimbo* Ponte e alguns outros trabalhos, como Casa, Museu, suas linhas e medidas. À esquerda, observa-se a pintura do artista, *Nem tudo o que parece é! Ou Ceci n'est pas une pipe* (Magritte), 1999, óleo sobre tela, tríptico, 100 x 100 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

Figura 2 · *Cinco casas viradas para mim*, de Ilídio Salteiro, 1993, óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

é! *Ou Ceci n'est pas une pipe*, (Magritte), um tríptico. Há duas sentinelas verticais — guaritas — que controlam cada lado da obra. São testemunhas. Existe um sentido de opressão e o desejo de amplitude, expressos nas aberturas demarcadas. A *Montanha* parece engolir uma casa. Na sua entrada é possível ver somente dois degraus. As aberturas superiores remetem à ideia de céu ou de dois lagos. Onde surgem os azuis: água ou céu — emoção fluida — sobressai a sensibilidade contida.

Segundo Ilídio (Ilídio Salteiro, comunicação pessoal, 23 dezembro 2017) a pintura *Cinco casas de frente para mim* (Figura 2) representa a imagem que ele tem do mar a ver as casas. Ele nunca esteve nesta posição e sempre as observava de perfil. Tenta reconstruir. Luz e sombra criam uma ambientação enigmática e dramática. As distorções na perspectiva, aliadas às linhas radiais provenientes dos telhados, trazem a impressão de que as casas irão partir do fundo da tela, em nossa direção. Poucas janelas, em relação às paredes fechadas, criam o ambiente introspectivo. Os vermelhos dos telhados emitem a sensação de aquecimento e trazem um peso visual que equilibra as verticalidades luminosas. Uma luz acesa na casa central é um sinal de vida.

A *Casa interior II*, na Figura 3, pertence a uma série de dez trabalhos, de mesma estrutura. O canto de um espaço interior e uma paisagem que se vê através da janela, configuram uma ideia de janela renascentista. São vestígios de casas que também podem ser objetos, ou maquete. Segundo Susan Woodford (1999:84) os artistas do primeiro Renascimento racionalizaram o espaço e em certas ocasiões, representavam extensões da casa/lugar, para as quais as pinturas foram criadas. A luz aqui é um elemento compositivo, onde é necessário dar forma e não obedece regras. Pela janela se vê uma paisagem com pinceladas emocionais e movimentadas. O artista expressa o mundo racional através da arquitetura e o mundo psíquico-emotivo, em um espaço de limite dominado. A água serena e límpida, encerrada em um tanque, pode ser vista simbolicamente como emoções guardadas em um recipiente.

A obra *Memória de um lugar (I/IV)*, na Figura 4 retrata o fascínio de Ilídio pelo Mosteiro de Alcobaça, um marco em sua vida e o primeiro Museu visto por ele. Lugar de suas vivências íntimas, que sintetiza conceitos utilizados em seu processo artístico. Os claustros e espaços são para ele, microuniversos. O claustro representa uma ilha, que é uma ideia sempre presente. Na região central do claustro se vê uma árvore, que nos relembra a frase de René Char: "*o fruto é cego. É a árvore que vê.*" O pintor coloca o espectador na posição de um voo panorâmico. Ilídio é o mirante e é ele "quem dá a ver".

Nesta obra a emoção domina a razão. As pinceladas expansivas e emocio-

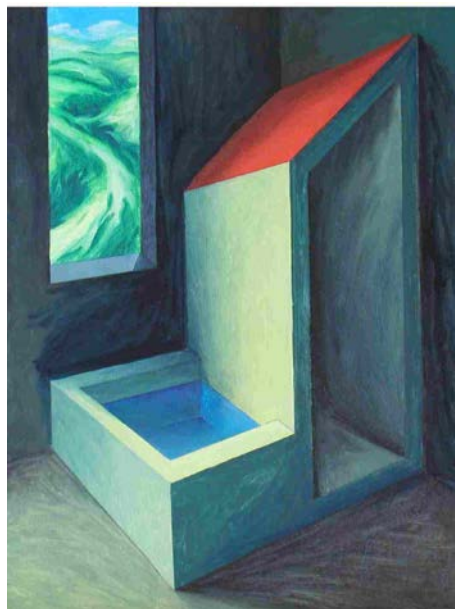


Figura 3 · *Casa interior II*, de Ilídio Salteiro, 2003, óleo sobre tela, 40 x 30 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

Figura 4 · *Memória de um lugar (I/IV)*, de Ilídio Salteiro, 1994, óleo sobre tela, 100 x 70 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

naís avassalam o espaço da tela. O Mosteiro se torna ilha, centro, envolto em uma espécie de *Ninho*. Essa pintura anuncia temas posteriores.

A *Casa com paisagem*, na Figura 5, segundo Ilídio, expressa o alpendre que se relaciona com: peregrinos, varandas, hospitalidade e proteção das pessoas. Sugere-se a interpretação desta obra, colocando o alpendre como expressão do ícone da *Ponte*. Ela conecta o mundo intimista do interior da casa enigmática, com um espaço maior de luz e respiração. A sombra triangular projetada, em amarelo à esquerda, traz a sensação de que a Casa imersa na sombra obscura, poderia estar em precipício. O alpendre seria a ponte com o mundo exterior e iluminado.

Esta arquitetura desenvolve-se: alpendre — *Ponte* — *Cama* (Figura 6). Os elementos arquitetônicos do alpendre se repetem na concepção da Cama. A Cama é lugar, é espaço e a paisagem que transborda no reduto mais íntimo do homem — os lençóis e colchas tornam-se topografias. Este tecido topográfico é um território. Há uma atmosfera concêntrica de gestos no entorno da Cama, que parece flutuar, com possibilidade de girar. Alguém pode estar ali ou não, mas o que há, de fato, é matéria-paisagem.

Em *The Bed Square*, na Figura 6, Ilídio Salteiro joga com o título da obra, usando uma ironia, já que o formato da tela é quadrado. A grande diagonal, atravessa o quadrado, de dois metros de lado. Ele faz uma provocação lúdica, entre *The Bed Square*, a Praça e a Cama — entre o espaço público e o espaço íntimo (Ilídio Salteiro, comunicação pessoal, 23 dezembro 2017).

O quadro *Paisagem corpo*, na Figura 7, segundo o artista, “é a terra, vista como corpo”, uma ideia de micro e macrocosmos, da mesma maneira que podemos ver a *Paisagem Prometida*, na Figura 8, uma paisagem-corpo (Ilídio Salteiro, comunicação pessoal, 23 dezembro 2017).

Nesta pintura da Figura 7 ainda se vê a abertura de um espaço arquitetônico, que pode ser uma Casa, ou Templo, ou Museu. A paisagem invade a arquitetura ou é invadida? Duas montanhas e um rio promovem uma dicotomia entre a razão e a emoção. Entre o controle do caos (arquitetura) e o desejo de abertura espontânea (pinceladas matéricas). Parece ser uma paisagem invertida, que sai do fundo do quadro e vem até nós.

A *Paisagem Prometida*, Figura 8, é “uma paisagem, mas é um corpo, como se fosse uma coisa que nós pudéssemos moldar,” afirma Ilídio Salteiro (Ilídio Salteiro, comunicação pessoal, 23 dezembro 2017). Parece ser um *zoom* na pintura da Figura 7, fora da arquitetura. O artista relata que “são pedaços” que denomina de “corpos:” possuem personalidade, uma entidade específica — são coisas vivas, há vegetação, animais, pessoas, vento, sol, chuva, uma vida própria. Mas não se vê nitidamente, se vê do alto.

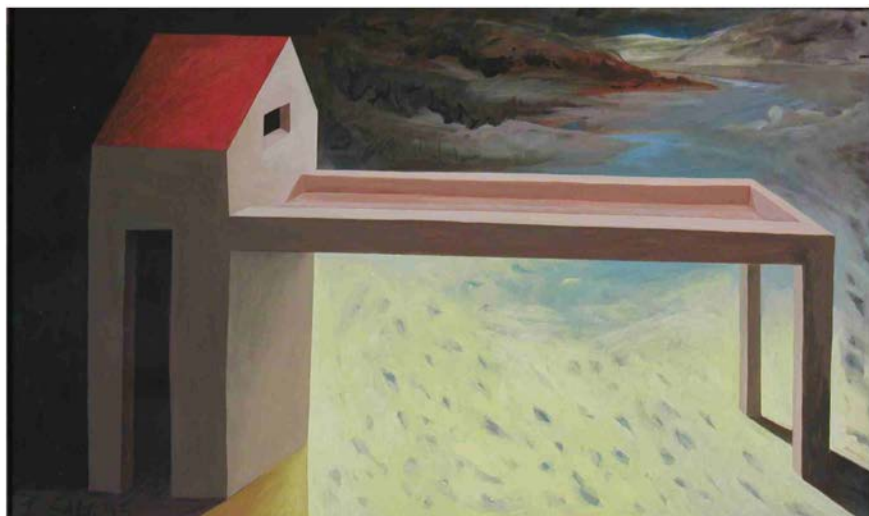


Figura 5 · *Casa com paisagem*, de Ilídio Salteiro, 1995, óleo sobre tela, 100 x 60 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

Figura 6 · *The Bed Square*, de Ilídio Salteiro, 2001, óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.



Figura 7 · *Paisagem corpo*, de Ilídio Salteiro, 2002, óleo sobre tela, 100 × 81 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

Figura 8 · *Paisagem corpo*, de Ilídio Salteiro, 2002, óleo sobre tela, 150 × 150 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.



Figura 9 · *Ilha do Tesouro: topografia ideal*, de Ilídio Salteiro, 2005, óleo sobre tela, 75 x 64 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

Figura 10 · *Babel*, de Ilídio Salteiro, 2017, óleo sobre tela, 200 x 150 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

As arquiteturas e as delimitações do espaço desaparecem. As agitações e o caos penetram e invadem toda a obra. Tudo passa a ser a emoção fluida. Neste sobrevoo pode-se vislumbrar um mar de montanhas.

O mar, os mapas e ilhas povoam o processo criativo do artista. Na Figura 9, *A Ilha do Tesouro: topografia ideal*, apresenta um sobrevoo de maior altitude. Há um universo imerso em água, uma abertura central e muita luz. Uma estrada fecha-se sobre si mesma. Estaria o ser humano andando em círculos, na mesma circunstância? Segundo Ilídio, a estrada “é um acontecimento em perpétuo reinício” (Ilídio Salteiro, comunicação pessoal, 23 dezembro 2017). Marco Giannotti (2009:13) afirma: “toda criação é uma espécie de colagem de tempos diversos.” Uma ilha que está no ideário medieval é vista como paradisíaca. Porém elas também são tempestade, disputas, conhecimento, passado e futuro. As ilhas convivem com dois contrastes: descoberta e fuga. Para Ilídio Salteiro, “a ilha é também um barco” (Ilídio Salteiro, comunicação pessoal, 23 dezembro 2017).

Na pintura *Babel*, Figura 10, a visão topográfica da paisagem apresenta um conjunto de pequenas ilhas interligadas, uma organização de povoamentos subterrâneos, onde está o futuro. Na parte externa encontra-se o passado, como uma metáfora ao texto de Padre Antônio Vieira, *História do Futuro*. Estamos diante de topografias imaginárias, ausência da arquitetura e forte conotação orgânica. Em *Babel*, há um caos gerido e aparente intercâmbio. Os orifícios, ninhos e grutas são elementos fortes na composição. Indicam vida interior e resistência. As pinceladas remetem à ideia da presença de fios condutores ou de vasos comunicantes. Tudo é conexão.

Segundo Ilídio, essa ideia de centro existe “para que o ser humano não se esqueça que é de fato, o *Centro do Mundo* e de que nós não somos periferia, devemos crer em uma verdadeira multiculturalidade” (Ilídio Salteiro, comunicação pessoal, 23 dezembro 2017).

O ato de Religare — considerações finais

*Pintar hoy es un acto de resistencia que
satisface una necesidad generalizada
y puede crear esperanzas.*

— John Berger (2009)

Espaço, matéria, ausência e tempo, são marcantes no percurso da pintura de Ilídio Salteiro e são, sobretudo, questões primordiais tratadas na arte contemporânea. Para Ilídio, “a pintura é um ato de verdade”. Ele afirma: “minha pintura cumpre

a função de ligar o que está desligado e ajuda a decifrar as coisas da vida. A arte é uma religião sem Deus, sem Bíblia, sem um texto, sem dogmas, tudo é subjetivo, tudo é verídico” (Ilídio Salteiro, comunicação pessoal, 23 dezembro 2017).

Para o artista, o termo *Religare* é um “ligar novamente”, “religar” “conectar o que se encontra desconectado”, sem vínculo com a ideia de culto. Ilídio Salteiro se preocupa fundamentalmente com questões atuais, como a globalização e a multiculturalidade. Estamos conectados *full time* em rede, mas muitas vezes desconectados de nós mesmos e do indivíduo que está ao lado. A arte é conexão. É tempo de religar. Ele afirma: “a minha pintura é um *Pensamento Continuada*. A arte serve para servir aos outros, a *Partilha* é simples. O ato se faz através da *Comunicação Visual* e busca um *Religare*”.

Referências

- Argan, Giulio C. [2008] *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 978-85-7164-251-5
- Argan, Giulio C. [2005] *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-2147-7
- Berger, John. [2009] *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. ISBN 978-84-88020-08-6
- Damásio António [2017] *A estranha ordem das coisas: a vida, os sentimentos e as culturas humanas*. ISBN 978-989-644-334-4
- Giannotti, Marco [2009] *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: claridade. ISBN 978-85-888386-71-6
- Gombrich, E. H. [2005] *A história da arte*. Londres: Público. ISBN 989-619-007-0
- Houayek, Hugo [2011] *Pintura como ato de fronteira: o confronto entre a pintura e o mundo*. Coleção pensamento em arte. Rio de Janeiro: Apicuri. ISBN 978-85-61022-46-4
- Janson, Anthony F. & Janson, Horst Woldemar (Ed.) [2010]. *A Nova História da Arte de Janson: a tradição ocidental*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Salteiro, Ilídio [2017] *Faróis e Tempestades: anotações de um processo artístico*. Lisboa: FBAUL-CIEBA ISBN 978-989-8771-92-6
- Salteiro, Ilídio [2013] *O centro do mundo*. Lisboa: DPI Cromotipo. ISBN 978-989-98475-0-7
- Salteiro, Ilídio; Morais, Maria [2007] *Ilídio Salteiro* [Catálogo de Exposição] Oeiras: Livraria- Galeria Municipal Verney/ Camara Municipal de Oeiras. pp.01-30.
- Woodford, Susan [1999] *Introducción a la Historia del Arte: como mirar un cuadro*. Universidad de Cambridge. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN 84-252-1242-1

Bego Antón: Em busca de singularidades

Bego Antón: In search of singularities

SUSANA DE NORONHA VASCONCELOS TEIXEIRA DA ROCHA*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. E-mail: susanavrocha@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta e desenvolve uma breve reflexão sobre a obra da fotógrafa basca Bego Antón, nascida de uma curiosidade invulgar por pequenos grupos de indivíduos que partilham crenças, gostos ou estilos de vida peculiares, numa exploração alargada dos comportamentos humanos. Ao longo do texto é analisada não só a sua relação humanizada com o processo fotográfico e com os temas que fotografa, mas também os seus projetos mais significativos. Conclui-se que a obra de Antón é um elogio à singularidade dos indivíduos, e à diferença que enriquece o vasto campo das crenças, atitudes e afetos de um vasto panorama social.

Palavras chave: Bego Antón / fotografia / novo documentalismo / singularidade.

Abstract: The following article presents and develops a brief reflection on the work of the basque photographer Bego Antón, triggered by an unusual curiosity for small groups of people who share peculiar beliefs, likings or lifestyles, in a broad exploration of human behaviors. Throughout the text not only her humanized relation with photography and her subjects of interest are analyzed but also her most significant projects. It is concluded that Antón's work is a singular praise to singular individuals, and to the difference that enriches the vast field of beliefs, attitudes and affections of a vast social panorama.

Keywords: Bego Antón / photography / new documentalism / singularity.

Introdução

Bego Antón, fotógrafa espanhola, nascida no País Basco, tem desenvolvido ao longo dos últimos anos um conjunto de trabalhos fotográficos focados em singularidades que unem pequenos grupos de pessoas invulgaes pelas suas diferenças, manifestadas através de crenças, estilos de vida, passatempos ou por componentes afetivas da vida humana, que no seu conjunto tornam um indivíduo único.

Em 2017 foi a vencedora do Prémio Revelação PhotoEspaña, com o projeto “Everybody loves to ChaChaCha” (2015), realizado no decorrer uma residência artística na ISCP New York, que documentou uma prática invulgar designada *Musical Canine Freestyle*, com adeptos em vários estados norte-americanos. Porém, a sua atenção a práticas peculiares inicia-se anos antes, talvez ainda durante a sua formação enquanto Jornalista, que viria a contribuir para a sua capacidade de aproximação empática aos sujeitos que fotografa, e para a sua significativa capacidade de pesquisa inerente e imprescindível em todos dos seus projetos fotográficos.

Docente convidada da EFTI (Madrid) e da IDEP (Barcelona), bem como palestrante frequente de eventos tão significativos como a FotoWeek DC e o Santander Photo, Bego Antón procura que a fotografia seja valorizada não apenas pelo seu resultado, mas pelo processo social ou humano que a ela conduz:

The most important thing of being a photographer is not photography itself but experiencing the process, having access to a world that is different of my own and living an adventure. Talking to the people I meet is more important to me than taking their picture. (Antón, 2018)

No decorrer deste artigo, procurar-se-á não só dar a conhecer o trabalho de Antón, mas também a sua abordagem sensível e humanizada à prática da fotografia, onde cada imagem procura dissecar o comportamento humano e refletir sobre as implicações morais das relações estabelecidas pelo homem, ou despertadas nele, pela natureza e o animal.

1. O Animal

In a village in the south of England lives a small group of people who feel very passionate about butterflies and moths; not merely because of their beauty, or their colors, or even the way they move, but because of all these things together. They know all about their habits and their names in Latin. They collect books on them. They observe and record them. They even grow plants that attract them so as to have them near. Butterfly Days is a love story between humans and butterflies. (Antón, 2013a)



Figura 1 - Bego Antón, *Butterfly Days*, 2013. Imagem de projeto fotográfico. Fonte: <http://begoanton.com/butterfly-days/>

Figura 2 - Bego Antón, *Butterfly Days*, 2013. Imagem de projeto fotográfico. Fonte: <http://begoanton.com/butterfly-days/>

“Butterfly Days” — Figura 1 e Figura 2, foi um dos primeiros projetos de Bego Antón dados a conhecer ao público de forma ampla. Tendo escolhido um pequeno grupo de indivíduos, residentes no Sul de Inglaterra, a fotografia acompanhou as suas práticas em torno de uma paixão original e profunda por borboletas e traças.

Ao contrário da crença popular de que este gosto conduz a uma prática colecionista onde “caçadores” de borboletas reúnem os objetos mortos das suas afeições, o grupo inglês escolhe atrair os pequenos seres proporcionando-lhes habitats propícios à sua proliferação, condicionando a vida, a flora e a fauna da aldeia inglesa em torno deste prazer comum.

Em várias imagens delicadas, mas também com um humor subtil subjacente, a fotografia parece sugerir que, progressivamente, uma simbiose entre animal e humano, se concretizam, focando-se em aspetos que não só mostram a beleza deste relacionamento e do seu contexto natural, mas também o modo como os apaixonados por borboletas, em breves momentos, metamorfoseiam alguns dos seus atributos

O fascínio pelo modo como humano e animal se relacionam, instigaria novos projetos fotográficos cada vez mais focados na dualidade deste relacionamento. Antón diria durante uma entrevista para a World Press Photo Foundation:

I want to think about the different ways we relate to our pets, and how we sometimes tend to humanize those animals, not in a conscious way. We treat them as if they were humans. (...) Some of them are part of our lives, some we really like, some we hate; them there are animals we use only to eat, and there are animals we use for entertainment. There's a whole world of relations with animals. (Antón, 2014)

O projeto “Ugly Mugly” (2014) — Figuras 3 e Figuras 4, nasceria em seguida, no contexto de uma Masterclasse Joop Swart (World Press Photo Foundation), focando-se no animal que ficou conhecido, num concurso realizado na Califórnia, como o cão mais feio do mundo. Pretendendo reflectir “*on how what is close and important to us can change our perceptions in terms such as beauty*” (Antón *apud* Cohan, 2015), a fotografia tornou-se próxima do cão (um cão de crista chinês, sem pelo, e com garras difíceis de cortar) e da sua dona, envolvendo-se e retratando a vida de Mugly enquanto um novo tipo de super-estrela canina, com uma vida tão próxima à do ser humano quanto possível:

He is the ugliest dog in the world because he won a context in California back in 2012, and since that moment his life changed and he became kind of a movie-star. He is not an ordinary dog. I mean... He's been married, and divorced, he is the master of the fancy dress competition, he has cake for his birthday... (Antón, 2017)

Para Antón esta tentativa de conversão do animal, num ser humanizado é, mais que uma excentricidade, um ato de amor — constituindo uma revelação de aspetos pouco considerados da afeição humana. Ainda que algum sentido de humor esteja novamente presente, no seu relato visual, mesmo nas situações mais *kitsch* em que Mugly participa existe sempre um profundo respeito pelo animal e pela sua dona, para quem Mugly é parte significativa da família.

A fotografia serve assim para que Bego Antón experimente mundos, por vezes privados, que de outra forma não lhe seriam acessíveis, num fascínio tornado matéria fotográfica pelo que, a outros, se apresentaria como estranho, ridículo ou risível, mas que no seu entender é uma aventura numa dimensão paralela à sua realidade, onde cão e humano estabelecem uma relação tão igualitária (ainda que co-dependente) quando possível.

O universo canino voltaria a surgir no seu projeto de maior divulgação até hoje: “Everybody loves to ChaChaCha”. O título nasce da música homónima de Sam Cooke, que conta como saindo com uma namorada, esta lhe revela ser incapaz de dançar ChaChaCha — acabando a noite, contudo, a dançar melhor que o próprio.

“Everybody loves to ChaChaCha” de Bego Antón conta, por sua vez, a história de mulheres que dançam com cães, ou, como a própria afirma: “*we can say it the other way around: the story of dogs who dance with a human.*” (Antón, 2016)

Tendo no horizonte uma residência artista em Nova Iorque, Antón investigava uma considerável amplitude de tópicos quando, sem saber como, se deparou no YouTube com um dos duos cão/humano, dançando ao com do uma música do filme “Grease” de Randal Kleiser, descobrindo assim a prática *Musical Canine Freestyle*, com adeptos centrados sobretudo nos Estados Unidos da América, tendo decidido focar toda a sua residência neste fenómeno.

For me it was really important to saw the bond that these humans and dogs have together. I consider that I found a sport or an activity that puts humans and dogs at the same level. That's why I use to say that is about a dog dancing with a human, and I don't use the word 'owner' (...) This is not possible without the dog, the same way that is not possible without the human, and I find this unity so beautiful. (Antón, 2016)

A fotógrafa passou meses em viagem pelos Estados Unidos, visitando, conhecendo e partilhando dias com os adeptos desta modalidade, ganhando a sua confiança e as dos animais e fazendo-os sentir confortáveis com a lente da sua câmara. À semelhança do que acontece em “Ugly Mugly”, um conjunto de imagens delicadas, prestam homenagem a um relacionamento invulgar, com par-



Figura 3 · Bego Antón, *Ugly Mugly*, 2014. Imagem de projeto fotográfico. Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/academy/photo/2014/jsm/bego-antón>

Figura 4 · Bego Antón, *Ugly Mugly*, 2014. Imagem de projeto fotográfico. Fonte: <https://www.worldpressphoto.org/academy/photo/2014/jsm/bego-antón>

Figura 5 · Bego Antón, *Everybody Loves to ChaChaCha*, 2015. Imagem de projeto fotográfico. Fonte: <http://begoanton.com/everybody-loves-to-chachacha/>

cerias inesperadas, habitualmente acompanhadas por um vídeo que explicita o movimento adivinhado nas imagens estáticas — figura 5.

I consider each project has its own necessities. (...) The most important thing in the project is the movement, so I knew, from the very beginning, that I needed to record that movement and that the right format for the story was a documentary. I shoot the movement with video but I kept taking the pictures with my usual camera. It was complicated because the process was intense, I was doing everything by myself. (Antón, 2018)

Sobre o fenómeno *Musical Canine Freestyle*, Bego Antón acrescentaria que a beleza está na liberdade do erro que, instrumentalizado por humanos e cães, compõe uma coreografia simbiótica, onde a compreensão mutua do distinto papel de cada participante ganha sentido, numa aparentemente prática prazerosa para ambos, que encontra um ritmo próprio com momentos de notável coordenação.

2. O Invisível

Apesar de partir sempre da realidade, uma das componentes mais sedutoras do trabalho de Bego Antón, é também a sua capacidade de ficcionar o invisível. Caso exemplar foi o projeto “The Earth is only a little dust under our feet”, que explorou as crenças em seres mágicos por parte da cultura islandesa, ou “Los de Arriba” composta por uma série de retratos de indivíduos que acreditam ter avistado OVNIS, projeto esse que continua em aberto, com uma continua recolha de relatos por parte da fotógrafa.

Los de Arriba es un proyecto sobre personas que han tenido experiencias extraordinarias. Han visto ovnis, han sido abducidos, contactados desde el más allá o han sufrido visitas de dormitorio por seres de otros planetas. (Antón apud García, 2015)

“Los de Arriba” mostra um conjunto de imagens de habitantes da Catalunha que acreditam ter tido contacto com objetos e seres extraterrestres. Uma vez mais, os interesses e crenças de pequenos grupos que considera especiais, levam a Antón a um genuíno fascínio pela apresentação de uma narrativa fotográfica onde, através de elementos como a luz artificial, tenta traduzir na imagem uma aproximação visual a algo invisível — figura 6. São também apresentadas imagens de documentos e anotações de algumas das testemunhas ou vítimas destes eventos extraordinários, que registam com pormenor, recorrendo a relatórios, esquemas ou desenhos, os estranhos acontecimentos.

Mais revelador foi, contudo, “The Earth is only a little dust under our feet”, projeto que aguarda para 2018 a publicação em foto-livro. Durante 2 meses,



Figura 6 · Bego Antón, *Los de Arriba*, 2013.

Imagem de projeto fotográfico. Fonte: Bego Antón.

Figura 7 · Bego Antón, *The Earth is only a little dust under our feet*, 2013b. Duas imagens de projeto fotográfico.

Fonte: <https://www.lensculture.com/projects/16268-the-earth-is-only-a-little-dust>

Figura 8 · Bego Antón, *Everybody Loves to ChaChaCha*, 2015. Imagem de projeto fotográfico. Fonte:

<http://begoanton.com/everybody-loves-to-chachacha/>

Bego Antón refugiou-se numa vila do Norte da Islândia, onde contactaria com inúmeros habitantes que, acreditando em seres mágicos, como elfos e gigantes, mostrariam à fotografia como no seu dia a dia encontram formas de conviver com estas criaturas míticas invisíveis para os demais.

Most of the Icelandic people believe in the beings from the Earth: elves, trolls, fairies, huldufolk, monsters and ghosts. I met dozens of people who have the gift and I went from the north to the south of the country to find their homes and hidden places. Every new landscape confirmed that if there is a place to believe in magic, Iceland must be the place. (Antón, 2013)

Captar seres para si invisíveis, seria um novo desafio para Antón, que procuraria simular as imagens descritas pelos islandeses, alimentadas sobretudo por sentimentos ora ameaçadores, ora de particular comunhão com a paisagem de um país, geológica e topograficamente, distinto de qualquer outro. Mais que captar os mágicos seres, Bego tentou identificar o poderiam ser considerados vestígios por eles deixados, que há séculos são interpretados e respeitados pelos islandeses, que modificam a sua vida pessoal e em comunidade em função destas formas paralelas de existência, que alimentam muita da mitologia e cultura do país.

3. O Processo

Como tornado explicito ao longo deste texto, nem sempre os temas que interessam a Bego Antón, são os mais fáceis de ecoar num público amplo. Este facto levanta à fotografia algumas dificuldades no que respeita à apresentação credível dos seus intentos:

My topics have no place in usual media so it's usually very hard having people trust them before they are actually finished. My interest is very particular. People don't really understand how a woman can dance with a dog until they see the pictures, or is hard to take a man seriously if he believes in elves. But I always trust 100% all of the people I meet. I believe their truth. And I think that, until there's no proof that something is true, all versions of that truth are possible. I find it very disrespectful when people critic others for their beliefs, no matter which that belief is. (Antón, 2018)

Esta abertura ao outro, por mais único que ele possa ser, caracteriza e define a fotografia de Bego Antón. A sua busca por singularidades é, deste modo, mais uma busca por indivíduos e pelas suas histórias, do que por boas imagens. No entanto, as excecionais imagens que cria nascem deste humanismo que as molda e as faz acontecer, traduzindo o tempo e o cuidado nelas investido.

Talking to the people I meet is more important to me than taking their picture; sometimes I don't even take a picture! I try very hard to understand them and ask them a ton of questions. I'm very curious and I love knowing, I usually take notes while I meet these people and then, after chatting and creating a confidence atmosphere, I photograph them. And spending that amount of time talking to them make them trust me and we get to know each other a bit. For me, going into someone's home, taking a picture in five minutes and leaving doesn't make any sense. My favorite part is to get to know them. And while we talk, the picture comes to my mind. That's my process. (Antón, 2018)

Classificar o seu trabalho será sempre, como a própria refere, uma tarefa árdua: “I always have a hard time trying to label my work so I never do. But if I have to chose a name, I would say my work is new documentalism. My topics are usually part of reality, but an unknown reality.” (Antón, 2018)

Neste sentido, talvez não surpreenda uma recente abertura de Antón a um novo trabalho que poderá acrescentar novas vertentes ao seu processo de trabalho, “All of them Witches” — uma recriação visual que se foca num período histórico negro no País Basco: a inquisição e a morte na fogueira de mulheres consideradas bruxas.

“There is no photographic proof of that period so I had to find inspiration in art and film, so I'm having the time of my life. I really enjoy getting information about the period.” (Antón, 2018). Pela primeira vez, os testemunhos recolhidos por Antón não são diretos; pelo contrário, os únicos registos escritos de eventos da época foram produzidos pelos inquisidores ou por historiadores sem relações pessoais com as mulheres em questão. Antevê-se assim a abertura a uma nova forma de trabalho, que poderá refletir-se em fotografias que, necessariamente serão cada vez mais ficcionadas ou construídas, ainda que num estilo documental.

Conclusão

Bego Antón propõe pensar a fotografia como uma descoberta pessoal partilhada e uma aventura visualmente estimulante. Acreditando que o que melhor nos define é o que nos torna diferentes, e nutrindo uma curiosidade profunda por essa diferença individual que convoca para a condução do seu próprio processo de trabalho, a fotógrafa procura que cada um dos projetos fotográficos que abraça, contribuam para uma aceitação que mais não é que um elogio às singularidades que enriquecem o vasto campo das crenças, atitudes e afetos que compõem a condição humana.

Agradecimentos

Bolseira de doutoramento FCT, Fundação para a Ciência e Tecnologia, Portugal.

Referências

- Antón, Bego (2013a) *Butterfly Days*. [Consult. 2017-12-28]
 Disponível em URL: <http://begoanton.com/butterfly-days/>
- Antón, Bego (2013b) *The Earth is only a little dust under our feet*. [Consult. 2018-01-03]
 Disponível em URL: <http://begoanton.com/the-earth-is-only-a-little-dust-under-our-feet/>
- Antón Bego (2016) Photographer *Bego Antón travels the U.S.*. [Consult. 2018-01-03]
 Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XglKapGYOh0&t=1s>
- Antón, Bego (2018) — Fonte Própria:
 Entrevista realizada no decorrer da escrita do presente artigo.
- Antón, Bego (2017) *Bego Antón*. [Consult. 2018-01-02]
 Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=DEyQcEr1d_I
- Cohan, Michelle (2015) 'The world's ugliest dog' isn't so ugly. [Consult. 2018-01-02]
 Disponível em URL: <http://edition.cnn.com/2015/01/08/living/cnnphotos-ugly-mugly/index.html>
- García, Cristina (2015) *Bego Antón, la verdad esta ahí fuera*. [Consult. 2018-01-03]
 Disponível em URL: <https://algunasplantasraras.wordpress.com/2015/01/15/13744/>

Um recorte da produção gráfica de Nilza Haertel: 1980 a 1990.

A selection over Nilza Haertel's graphic production: 1980 to 1990

MARISTELA SALVATORI*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rua Senhor dos Passos, 248, CEP 90020-180, Centro. Porto Alegre, RS Brasil. E-mail: maris@ufrgs.br

Resumo: Apresentação de elementos sobre a obra gráfica de Nilza Haertel (1942 — 2014), artista brasileira que atuou como professora de Desenho e Gravura no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Palavras chave: Nilza Haertel / gravura / arte contemporânea / processos de criação.

Abstract: *Presentation of elements about the graphic work of Nilza Haertel (1942 — 2014), Brazilian artist who acted as teacher of Drawing and Engraving at the Institute of Arts of the Federal University of Rio Grande do Sul.*

Keywords: *Nilza Haertel / engraving / contemporary art / creation processes.*

Nilza Belita Grau Haertel (Porto Alegre, 1942 — Porto Alegre, 2014), foi professora de Desenho e Gravura no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS), de 1980 a 2009. Em 2015, sua família buscou o IA/UFRGS para oferecer parte de seu legado. Dentre os itens propostos à doação, havia um numeroso acervo de obras gráficas autorais sobre as quais aqui nos deteremos.

Conheci Nilza Haertel em 1981, quando eu era uma jovem que iniciava a Graduação em Artes Plásticas do IA/UFRGS e Nilza era uma jovem professora, que recém ingressara no quadro de professores da instituição e voltava de um período de estudos na Holanda. Fui sua aluna em cursos de Desenho; seu entusiasmo era contagiante, me estimulou a produzir intensamente durante aqueles anos. Logo após, Nilza partiu do Brasil, e ficou fora por duas temporadas, para estudos, primeiro para a realização do Master in Fine Arts, realizado na Colorado State University, CSU, Estados Unidos (1982-1985), depois para a realização do Doutorado em História da Arte, na Indiana University, IU, Estados Unidos (1993-2006).

Perdemos o contato por mais de uma década, até meu ingresso como professora no IA/UFRGS (1994). Quando eu mesma retornei de um período de estudos no exterior (2002), não encontrei no olhar de Nilza aquele delicioso entusiasmo que havia me cativado, estando ela fragilizada por problemas de saúde na família. Sua postura no IA/UFRGS era bastante reservada. Igualmente discreta como artista, realizou e participou de exposições esparsas.

Descobrimos um acervo

Helena Kanaan e eu, ambas professoras da área de Gravura do IA/UFRGS, atendemos à solicitação da Chefia Departamental e auxiliamos no processo de levantamento dos itens propostos à doação. Foi uma enorme e grata surpresa abrir pastas e pacotes e encontrar numerosas obras de Nilza — revelando, na intensa produção, uma artista de grande sensibilidade e força, que até então desconhecíamos e nos emocionou profundamente.

De imediato, começamos a pensar como dar mais visibilidade a este riquíssimo acervo. Planejamos e realizamos uma série de ações. Com auxílio de bolsistas de Iniciação Científica e de Extensão, tratei da organização prévia deste acervo. Em conjunto com Helena Kanaan, realizei a curadoria da exposição *Nilza Haertel: experimentações gráficas*, que apresentou uma seleção de suas obras, especialmente litografias, no Centro Cultural CEEE Erico Verissimo (CCCEV), em Porto Alegre, de setembro a outubro de 2016. Em paralelo à mostra, promovi o seminário *O Artista pesquisador na Universidade*, com a finalidade de levantar questões em torno do artista pesquisador na universidade e a obra desenvolvida por Nilza Haertel, o seminário contou

com a participação de Helena Kanaan, Flávio Gonçalves e Hélio Fervenza, artistas pesquisadores do IA/UFRGS, e Lurdi Blauth, artista pesquisadora da FEEVALE. Finalmente, recentemente, lançamos a publicação *Experimentações gráficas de Nilza Haertel: recorte de um acervo*, apresentando o projeto, com organização minha e de Helena.

A pesquisa gráfica

Embora na exposição tenhamos dado ênfase a sua produção litográfica, por estas obras serem mais abundantes e terem maior força, em toda sua produção poética, observamos uma atitude investigativa incansável, desde a busca pelo melhor enquadramento no papel — em meio ao acervo encontram-se muitas provas de estado em diferentes posições e enquadramento nos papéis, estes também variando na dimensão, a pesquisa de cores, e muito intensamente a experimentação de variações sucessivas.

Observamos diferentes jogos com a forma e os recursos gráficos, desde matrizes de colagrafura (obtida pela colagem de diversos materiais) explorando diferentes possibilidades de impressão, como na Figura 1 (cuja base é uma lixa de madeira), como uma busca da singularidade em formas despercebidas do cotidiano, como a singela bandeja descartável de alumínio que, amassada, adquire outras conotações e que aparece já em obras de 1979 e 1980 (Figura 2), até ser incorporada à obra de 1983 (Figura 3), onde adquire um aspecto bastante poético, quase como uma evocação de planeta ou de fenômeno da natureza — como o próprio título sugere: *Autumn composition*. Aliás, praticamente toda sua produção posterior a 1980 recebe títulos em inglês, possivelmente, pelos estreitos vínculos estabelecidos com os Estados Unidos, onde viveu por longas temporadas — além de sua permanência para desenvolvimento da dissertação de mestrado e da tese de doutorado, Nilza também atuou na Colorado State University, primeiro como Monitora Convidada de Gravura (G.T.A.), de 1984 a 1985, depois como docente em Desenho (Contrato de Tempo Parcial) e como docente em Gravura no *Continuing Education Program*, de 1985 a 1986, tendo retornado àquela universidade como Professor Visitante Convidado (*Artist in Residence*), em 1990.

Segundo relato de sua sobrinha, Iris Richter, Nilza e o marido, Victor Haertel, também professor universitário vinculado à UFRGS (Instituto de Geociências), estavam extremamente bem adaptados ao modo de vida e sistema acadêmico americano.

A produção litográfica realizada nos EUA, além de se impor pela liberdade do gesto (Figura 4 e Figura 5), também impacta pelas dimensões, certamente executadas em ateliês bem melhor equipados do que os ateliês comumente en-



Figura 1 - Nilza Haertel. Matriz feita em colagraitura e impressões em relevo, s/t, 22,5 x 28 cm, s/d.
Fotografias: Mateus Winkelmann e Natasha Kulczynski



Figura 2 · Nilza Haertel. *Soneto*, impressão em relevo, 46 x 31 cm, 1979. *PE de Contraponto*, impressão em relevo, 48 x 33 cm, 1979. *Duas sementes*, impressão de entalhe e em relevo, 44 x 31,5, 1980. Fotografias: Mateus Winkelmann e Natasha Kulczynski.

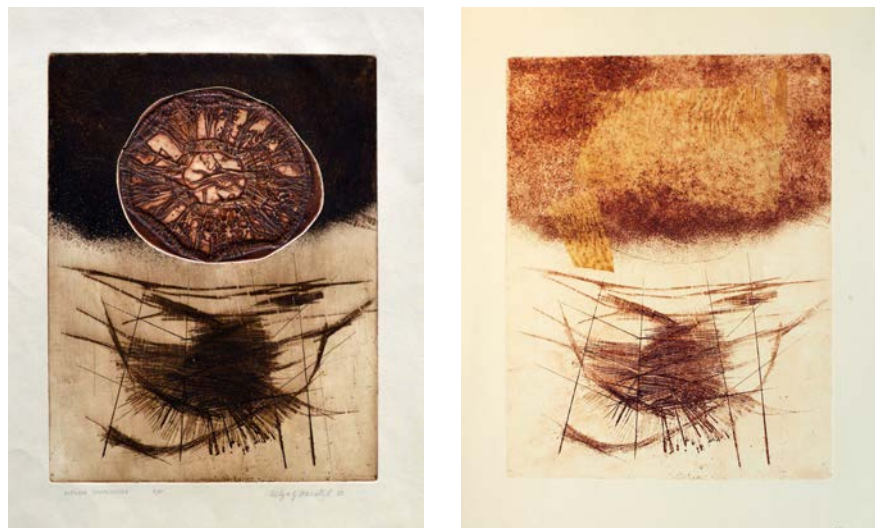


Figura 3 · Nilza Haertel. *Autumn composition*, impressão de entalhe e em relevo, 48 x 33 cm, 1983. PE de *Autumn composition*, impressão de entalhe. Fotografias: Mateus Winkelmann e Natasha Kulczynski.



Figura 4 · Nilza Haertel. *Autumn composition*, impressão de entalhe e em relevo, 48 x 33 cm, 1983. PE de Autumn composition, impressão de entalhe. Fotografias: Mateus Winkelmann e Natasha Kulczynski

Figura 5 · Nilza Haertel. *Water Wings*, litografia, 76,5 x 57 cm, 1984. Fotografias: Mateus Winkelmann e Natasha Kulczynski.

contrados no sul do Brasil, permitindo a composição com imagens sangradas, o que parece intensificar a amplitude do movimento.

Os títulos dos trabalhos, *Fugue* (1983), *Adagio* (1983), *Cantata* (1983), *Song* (1983), *Aleggro* (1983), *Chords* (s/d), *Door* (1983) *Old Wall* (s/d), *Woods' sounds and silence* (1983), *Stormy Night* (1983), *Night Wind* (1983), *Echoes* (1984), *Grass and Water* (1984), *Spring* (1984), *Water Wings* (1984), *Canyon Wall* (1985), *Rocks under water* (s/d), *Sounds and Silence* (1984), *Dark Chords* (1984), *Sandstone Arch* (s/d), *Silent dance of grasses* (1985), *Slow opposed forces* (1985), *Flowering Shrub* (1986), *Moonlit Wall* (s/d), *Trees and Snow* (1990), *Vessel* (1990), assim como das séries, *Impromptu* (1984), *Rock* (s/d), *Square* (1985), e *Fragment* (1985-1987), revelam suas paixões pela natureza e pela música, tendo ela própria realizado formação fundamental em piano (de 1950 a 1960 no IA/UFRGS).

Sua dissertação de mestrado, com o sugestivo título *Shapes of Sounds and Silence*, também explicita seu interesse sobre o silêncio nas artes visuais, como artista pesquisadora, tendo escrito sobre o tema o artigo *A magia do silêncio nas Artes Visuais*, na Revista Porto Arte (Porto Alegre, v. 01, nº 1, p. 5659, 1990). Conforme suas palavras, “a noção de silêncio pode apenas ser apreendida, nas artes visuais, num sentido metafórico — como imobilidade e serenidade.” (Haertel, 1990:57) Seria “uma chamada para uma nova visão, uma suspensão de significados ‘traduzíveis’, uma questão em aberto.” (Haertel, 1990:58)

O trabalho de organização prévia de seu acervo e de realização de uma curadoria para Nilza Haertel foi feito com muita admiração e respeito. No volumoso material proposto à doação (contabilizamos cerca de cento e quarenta gravuras), havia cerca de sessenta imagens assinadas e datadas, muitas provas com anotações de ateliê, provas de estado, desenhos, impressões e experiências diversas, constituindo uma importante fonte para pesquisas sobre o seu processo de criação. Foi um privilégio e uma honra poder fazer esta primeira leitura sobre este rico acervo e contribuir para uma maior divulgação desta riquíssima e importante obra que, sem dúvida, logo terá a merecida visibilidade.

Referências

Haertel, Nilza. (1990) *A magia do silêncio nas Artes Visuais*. Porto Arte, Porto Alegre, v. 01, nº 1, p. 5661

Salvatori, M.; Kanaan, H. (2018) *Experimentações gráficas de Nilza Haertel: recorte de um acervo*. Porto Alegre: MarcaVisual.

A questão racial nas obras de Cândido Portinari

The racial question in the works of Cândido Portinari

NORBERTO STORI* & ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO**

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Brasil, Artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia: Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, nº 930, Bairro: Consolação, São Paulo — SP, CEP.: 01302-907, Brasil. E-mail: nstori@uol.com.br

**Brasil, Escritor.

AFILIAÇÃO: Marinha do Brasil, Diretoria de Abastecimento da Marinha. Ilha das Cobras — S/Nº — Edifício Almirante Gastão Motta, 4º andar, Bairro: Centro, Rio de Janeiro — RJ, CEP.: 20091-000, Brasil. E-mail: ram060973@gmail.com

Resumo: A partir de sua vivência nas fazendas de café de São Paulo, Cândido Portinari retrata o trabalho e a vida dos negros nos cafezais e na cidade. Assim, o objetivo deste artigo é analisar as representações dos negros e mestiços nas obras de Portinari, enfatizando sua história, sua cultura, sua beleza, sua situação social e individualidade. Conclui-se que as telas de Portinari registram as expressões do verdadeiro Brasil, construído com o suor e o sangue dos negros.

Palavras chave: Escravidão / miscigenação / preconceito racial.

Abstract: From his experience in the coffee farms of São Paulo, Cândido Portinari portrays the work and life of the blacks in the coffee plantations and in the city. Thus, the purpose of this article is to analyze the representations of the blacks and mestizos in the works of Portinari, emphasizing its history, its culture, its beauty, its social situation and individuality. It is concluded that Portinari's paintings record the expressions of true Brazil, built with the sweat and blood of the blacks.

Keywords: Slavery / miscegenation / racial prejudice.

Introdução

O artista paulista Cândido Portinari (1903-1962), filho de imigrantes italianos, nasceu numa fazenda de café perto de Brodowski — cidade do interior de São Paulo. O seu primeiro contato com as artes foi aos 14 anos de idade, quando pintores e escultores italianos que atuavam em restaurações de igrejas, o convidaram para trabalhar como ajudante.

Aos 15 anos, decidido a estudar arte e aprimorar seus dons artísticos, Portinari deixa São Paulo e parte para o Rio de Janeiro onde se matricula na Escola Nacional de Belas Artes e começa a se destacar como aluno e a chamar a atenção de professores, intelectuais e da imprensa. Entre os anos de 1928 e 1930, Portinari viaja para a Europa, estabelecendo-se em Paris. Durante esse período teve contato com outros artistas como os fauvistas Van Dongen (1877-1968) e Othon Friesz (1879-1949). Também teve contato e influências de vários movimentos da Arte Moderna.

Em 1931, ao regressar ao Brasil, Portinari põe em prática a decisão de retratar nas suas obras o Brasil — a história, o povo, o homem negro e mulato tanto nos cafezais como nas cidades. Suas obras em pinturas, desenhos, afrescos e murais revelam a alma do trabalhador rural brasileiro. Preocupado, também, com aqueles que sofrem, Portinari mostra a pobreza, as dificuldades, a dor do sertanejo nordestino fugindo da seca e da miséria humana (Fabris, 1990).

Desta forma, o negro e o mestiço são personagens que aparecem com certa frequência em suas obras, assim como sua força do trabalho, seu cotidiano e a esperança de um futuro melhor. Embora carregando fardos e pesadas sacas de café, nas lavouras, eles são retratados com altivez, sempre demonstrando o orgulho e a nobreza da raça.

Neste contexto, o objetivo deste artigo é analisar as representações dos negros e mestiços nas obras de Portinari, enfatizando sua história, sua cultura, sua beleza, sua situação social e sua individualidade. Foram escolhidas, como norteadoras para o debate, três obras do artista em que figuram o negro e o mestiço como personagens centrais.

1. A exclusão racial e a perpetuação do trabalho escravo

Findada a escravidão no Brasil, criou-se uma rede de sentidos excludente na qual, mais uma vez, o negro é colocado em condição de escravo. Além disso, os negros eram totalmente invisíveis nas obras artísticas ou apareciam, ainda, como figuras subalternas. Neste contexto, o Brasil foi construído nas costas dos negros, escravizados e, quando libertados, relegados a uma classe socioeconômica mais baixa, sem acesso às oportunidades necessárias para serem integrados no cotidiano da sociedade (Figura 1).

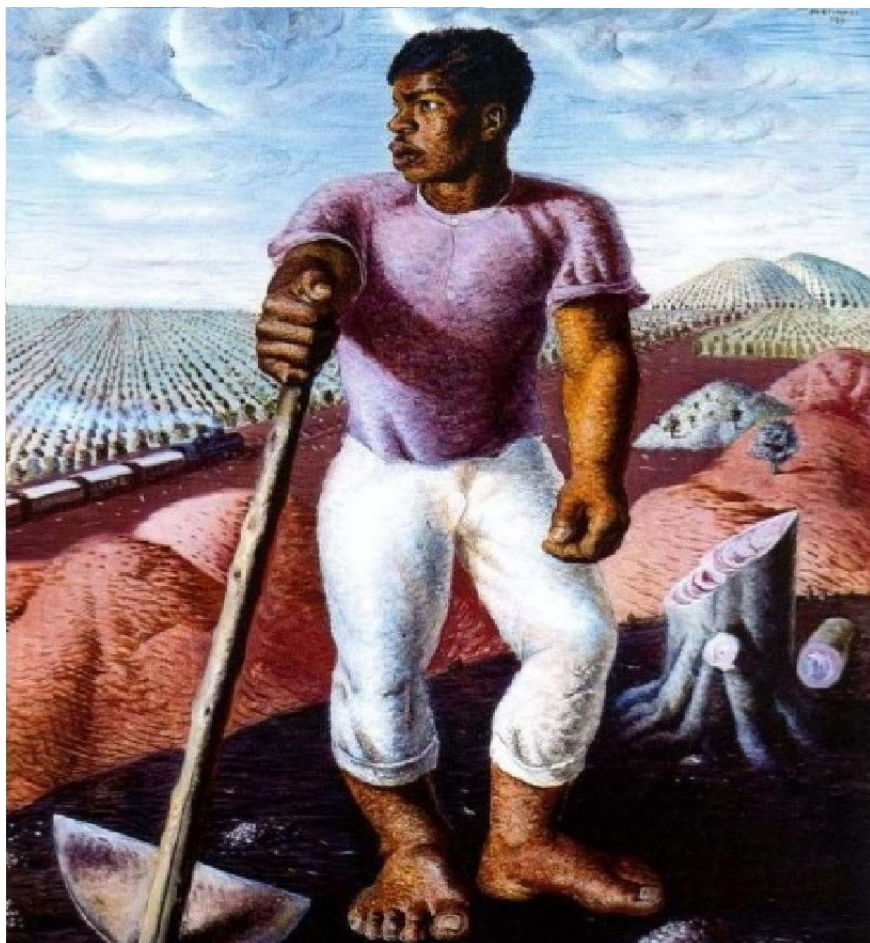


Figura 1 · Pintura a óleo sobre tela 100 x 81 cm.
"Lavrador de café" Portinari, 1934. Fonte:
<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2744>

Na obra o “Lavrador de Café”, Portinari retrata um trabalhador negro na lavoura de café (século 20), representa-o com os braços e pés maiores que o resto do corpo enfatizando assim, como elementos de força do trabalhador como de tração física animal, demonstra ao mesmo tempo sua aproximação com o Expressionismo alemão. Essa deformação das figuras era traço marcante do pintor, representava a sua necessidade de valorizar o trabalhador brasileiro e, ao mesmo tempo, demonstrar a figura dramática e comovente do negro, marcado pelo sofrimento do trabalho duro nas fazendas.

As cores utilizadas na pintura predominam o branco e o marrom da terra, procurando demonstrar a união do homem com seus pés fincados e firmes à terra em que trabalha cujo suor do seu corpo a fertiliza mais ainda do que já é. Com relação aos pés dos negros trabalhadores nos cafezais, Portinari relata:

Impressionavam-me os pés dos trabalhadores das fazendas de café. Pés disformes. Pés que podem contar uma história. Confundiam-se com as pedras e os espinhos. Pés semelhantes aos mapas: com montes e vales, vincos como rios. Quantas vezes, nas festas e bailes, no terreiro, que era oitenta centímetros mais alto que o chão, os pés ficavam expostos e era divertimento de muitos apagar a brasa do cigarro nas brechas dos calcanhares sem que a pessoa sentisse. Pés sofridos com muitos e muitos quilômetros de marcha. Pés que só os santos têm. Sobre a terra, difícil era distingui-los. Os pés e a terra tinham a mesma moldagem variada. Raros tinham dez dedos, pelo menos dez unhas. Pés que inspiravam piedade e respeito. Agarrados ao solo eram como os alicerces, muitas vezes suportavam apenas um corpo franzino e doente. Pés cheios de nós que expressavam alguma coisa de força, terríveis e pacientes (Projeto Portinari, 2009:16).

2. O pensamento do negro

Em “Cabeça de Negro” (Figura 2), Portinari utiliza uma configuração idêntica aos retratos de pessoas da elite, nos quais enquadra os bustos das figuras em $\frac{3}{4}$ de perfil no primeiro plano e as ambienta com cenários que lhes digam respeito. Neste caso, não se trata de pessoa da elite, mas de um representante da classe popular, devidamente caracterizado, generalizado, síntese de um estereótipo.

Na elaboração da obra, o artista apresenta minuciosos detalhes formais e pictóricos. O rosto do homem apresenta feições características negras como lábios carnudos, nariz largo, cabelos crespos. A luz e a sombra produzem um volume que delimita a anatomia facial do homem tornando sua figura muito próxima da de um homem real. O contraste da pele negra com a camisa branca enfatiza seu rosto, assim como o fundo em cor clara. A correta proporção da cabeça em relação ao corpo confirma sua escolha pelo gênero de pintura retrato.

A tela retrata um negro, um simples negro, um destino vago que não se afirma, que não emergirá nunca do subsolo social. Os seus estados de alma,

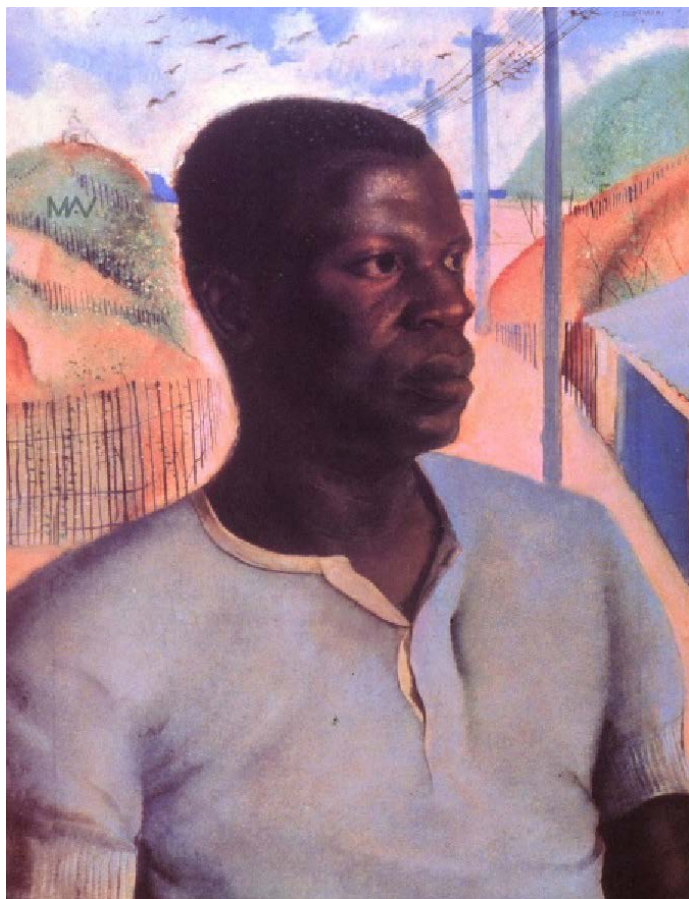


Figura 2 · Pintura a óleo sobre tela 70 x 50 cm.
"Cabeça de negro" Portinari, 1934. Fonte:
<http://aline-artesvisuais.blogspot.com.br/2008/10/titulo-da-obra-cabea-de-negro-nome-do.html>

alternando entre alegria, sempre limitada e precária, e a humilhação, sempre latente, não impressionam a ninguém e poucos acreditam que possam constituir motivo de interesse artístico (Cadilho, 2015). Portinari, em relação ao negro de perfil registra:

Eu quis compreender o negro: vi que não é alegre, porque a sua imaginação está muito mais próxima da senzala, da escravidão, que dos júbilos do progresso. Sei que a lascívia brilha nos seus dentes vivos, mas não ignoro algo de puro, de sensível, de humano, resistiu, nele, à depressão imposta por um destino de submissão, de renúncia (Portinari apud Fabris, 1996:48)

Ao fundo, em linhas mais despojadas e pinceladas mais fluidas, Portinari apresenta uma paisagem de periferia, distante da cidade de ruas calçadas, de prédios, de carros, na qual se vê, à direita, parte de uma casa com portão azul com quintal que é a base de um morro de terra e pouca vegetação. Vê também um caminho com perspectiva evidenciada pela cerca e pelos altos postes de luz, que levam a uma planície de cor clara, seguido de um morro alto com vegetação abundante e um horizonte azul. Do outro lado, um morro verde e florido, com uma igreja no alto e, no céu, voam urubus em um dia claro. Ou seja, se apresenta um território negro, pois, as periferias das cidades também foram ocupadas pelos desalojados das reformas urbanísticas dos centros.

3. A miscigenação

De acordo com Cadilho (2015), a tela “Índia e Mulata” (Figura 3) se refere diretamente ao debate sobre “raça” e “etnia” e ganha notoriedade com a ideia de democracia racial surgido na década de 1930 com os escritos do sociólogo, antropólogo, historiador e escritor Gilberto Freyre.

Para Munanga (2008), a obra expressa a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. Ou seja, encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria.

As mulheres ocupam o centro da tela, envoltas por uma paisagem que se configura numa ilusão de profundidade, em que o artista utiliza a perspectiva nas linhas da plantação à esquerda que se direcionam à linha do horizonte e so-



Figura 3 · Pintura a óleo sobre tela 72 x 50 cm. “Índia e mulata” Portinari, 1934. Fonte: http://www.proa.org/exhibicoes/pasadas/portinari/salas/id_portinari_india_mulata.html

bem o pequeno morro. Essa noção de profundidade em perspectiva marca uma espacialidade renascentista italiana.

Outra perspectiva é traçada com o curso do rio, enfatizada pelo tronco apontado na mesma direção. A leitura possível de fazer sobre a presença de um rio nessa paisagem é a que Lilia Schwarcz comenta, em que “a mestiçagem era comparada a um grande e caudaloso rio em que se misturavam — harmoniosamente — as três raças formadoras” (Schwarcz, 1998: 177). Assim, a mulata e a índia ali personificadas são produtos da mistura com o branco, presente na paisagem, no latifúndio que se ergue ao seu redor.

Conclusão

O negro nas telas de Portinari emerge como uma das expressões do verdadeiro Brasil, um país construído com o suor e o sangue dos negros. Essas representações com forte apelo social demonstram a preocupação do artista em adicionar traços de brasilidade às suas obras, além de incorporar inovações estéticas.

Portinari conseguiu retratar questões sociais sem desagradar ao governo, já que participou ativamente da política, e aproximou-se da arte moderna europeia sem perder a admiração do público. Suas obras sofreram influências do Expressionismo, do Cubismo, do Surrealismo e dos pintores muralistas mexicanos.

Referências

- Cadilho, Carine da Costa (2015) “O negro e o mestiço na pintura de Candido Portinari dadécada 1930”. *Dissertação de Mestrado*. Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ.
- Fabris, Annateresa (1990) *Portinari, pintor social*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- Fabris, Annateresa (1996) *Cândido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- Munanga, Kabengele (2008) “Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra”. Belo Horizonte: Autêntica.
- Projeto Portinari (2009) *Cronobiografia de Cândido Portinari*. Disponível em: <https://rl.art.br/arquivos/3100215.pdf>. Acesso em: 30 de dezembro de 2017.
- Schwarcz, Lilia Moritz (1998) “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade”. In: Schwarcz, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 173-244.

3. :*Estúdio*, normas de publicação

:*Estúdio*, *publishing directions*

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

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

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

Autores

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

Editores

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares académicos

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

:Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

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

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

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

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

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

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

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

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

for aprovado pelos pares académicos.

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

A Revista Estúdio promove a publicação de artigos que:

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

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

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

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

Por exemplo:

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

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

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem de 10.000 a 12.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão *.docx ou *.rtf).

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

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

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Estúdio* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

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

Normas de redação

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

Cedência de direitos de autor

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

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

Declaro que o trabalho intitulado: _____

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

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

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo:

O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.

Palavras-chave: meta-artigo, conferência, normas de citação.

Abstract:

The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas *:Estúdio, Gama, e Croma*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorde-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Maneschky, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



Figura 2. Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

Quadro 1. Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

Chamada de trabalhos: X Congresso CSO'2019 em Lisboa

*Call for papers:
X CSO'2019 in Lisbon*

X Congresso Internacional CSO'2019 — “Criadores Sobre outras Obras”
12 a 17 abril 2019, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2018.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 dezembro 2018.

Data limite de envio da comunicação completa: 30 dezembro 2018.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2019.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como a Revista :*Estúdio*, a Revista *Gama*, a Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2019. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do X Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

CrITÉRIOS de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Condições especiais para estudantes da FBAUL, investigadores do CIEBA, sócios SNBA.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com

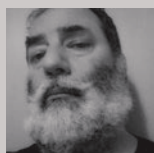
:Estúdio, um local de criadores
:Estúdio, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



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



A. J. CASEIRÃO (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado. Nos últimos anos tem apresentado trabalhos transversais em suporte fotográfico. Actualmente, com forte dedicação ao desenho (e fotografia), Licenciado em Pintura, Mestre em Teorias da Arte, Doutorado em Belas Artes especialidade de Desenho, e pós-Doutorado em Desenho, (ESBAL e FBAUL). Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa da disciplina do Desenho e, responsável pelo Laboratório de Desenho e Comunicação da mesma Faculdade.



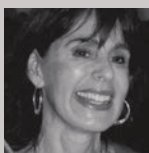
ALMERINDA DA SILVA LOPES (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela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



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Atividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas coleções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



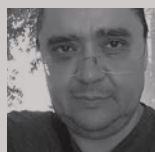
ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (UCP — Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



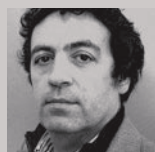
ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora *Ad-Hoc* da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



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



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

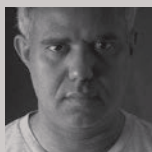


ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes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



CARLOS TEJO (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación está centrada en el arte de acción con una especial atención hacia los contextos periféricos. Esta orientación en la investigación deriva en temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Paralelamente a su labor docente e investigadora ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de entre otros lugares: Alemania, Rumania, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos como: “Aproximaciones a la performance española contemporánea”, Centro de Exposiciones de la ciudad de Buenos Aires, Argentina; “A vueltas con la performance”, ARTELEKU, San Sebastián; “Quietos para la foto: diferentes contextos para el arte de acción”, Kultur Gestiorako Bulegoa, UPV/EHU, Bilbao; “La acción a debate” y “O corpo transparente” ambos en el Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela, “Corpos e corporalidades en crise”, XUGEX, Universidades de Vigo, Santiago y A Coruña o “Políticas de la performance en el espacio urbano: Arte contra la violencia machista”, espacio urbano de Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Xornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de

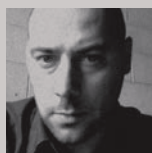
Bellas Artes da Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: "FUGAS E INTERFERENCIAS", llevado a cabo en la Universidad de Vigo y el el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones; entre todos ellos, nos gustaría destacar: "Feria de Arte EXPOTRASTEIENDAS", Buenos Aires, (2008); "McGlade Gallery". Sidney, (2012); "LAPsody Festival", Helsinki, (2013); "I Simposium sobre Arte de Acción", Centro Cultural Octubre, Valencia, (2014); "La Muga Caula", Figueras, (2014); "TPA. (Torino Performance Art Festival)", Turin, (2014); "XXX Congreso de Psicodrama"; Pontevedra, (2015); CGAC, Santiago de Compostela, (2016); Palácio da Instrução Estevão de Mendonça; Cuiaba, Brasil (2016) o "Acción. Sprin(t)", Universidad Complutense, Madrid (2017).



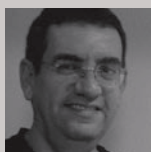
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doctorado en Diseño e Creación da Universidad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



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



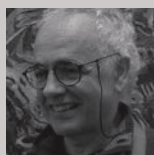
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de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



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



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



ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor da área da Pintura na FBAUL. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais da Revistas Estúdio, Croma Gama, Matéria Prima e Teorias da Arte. Artista-plástico pintor com trinta exposições individuais desde 1979 (duas das últimas exposições foram *O Centro do Mundo*, no Museu Militar de Lisboa entre maio e setembro de 2013 e *Faróis e Tempestades* na Galeria da FBAUL em janeiro de 2018), e com obra presente em muitas coleções das quais destacamos a da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos GAB-A, *Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (Agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projecto expositivo internacional de colaboração entre Instituto de Economia e Gestão, Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



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



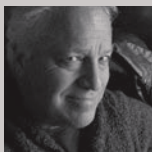
J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É o atual presidente da Sopcom. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *A televisão ubíqua* (2015). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOSEP MONTOYA HORTEBLANCO (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Master en Política Docente Universitaria (2006-2007), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986-1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Actualmente, Coordinador y profesor del Master Producció Artística i Recerca ProDart, miembro de la Comissió de Coordinació i Seguiment de Qualitat de Màsters i Postgraus de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Miembro de la Comisión de Evaluación Interna — CAI — de la Facultad de Bellas artes U.B. Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás, Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



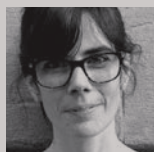
JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el vídeo y las nuevas tecnologías.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



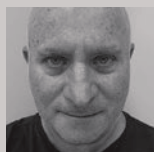
JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) com C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlin, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra o recientemente en The Stone Space (Londres). Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas. Tem dois livros publicados: La ausencia necesaria (2015) y El espacio entre las cosas (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (diretor), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



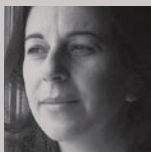
LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



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



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



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



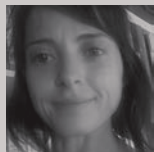
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo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



MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada *Autorreferencialidade em Território Partilhado*. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, coordena os projetos de pesquisa *Pintura, representação e o diálogo com os novos meios* e *A representação na pintura contemporânea: procedimentos metapicturais e outras estratégias*. Atualmente faz parte da equipe editorial da Revista Porto Arte do PPGAV-IA/UFRGS — Porto Alegre/Brasil.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em Arts et Sciences de l'Art pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Artista residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris,



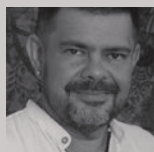
MÒNICA FEBRE MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis “Art i diseg. L’obra artística font de dissenys encoberts” en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, activa en cuanto a la producción artística en Manresa colaborando con el ayuntamiento para propagar y fomentar la cultura i el arte contemporáneo en zonas deprimidas y no elitistas. Colabora en diferentes revistas especializadas y actualmente imparte docencia en la EASD (Escuela de Arte i Superior de Diseño) en Vic, Barcelona.



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

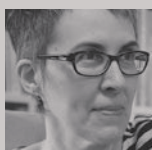


NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing ‘Deep Maps / geographies from below’, the W O R M (Peacock’s new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Com estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFGA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFGA. É articulador do Mirante — Território Móvel, uma plataforma de ação que viabiliza proposições de arte. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFGA e de seu]Arquivo[. Foi um dos cinco finalista do Prêmio Marcantonio Vilaça Sesi — CNI, 2015, em curadoria. Membro do Comitê de Indicação do Prêmio PIPA 2018. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: 36º Arte Pará, 2017, Casa das Onze Janelas, Belém; Algures, ou o Primeiro Beijo, 35º Arte Pará, Artista Convidado — Sala Especial, outubro de 2016, Casa das Onze Janelas, Belém; Outra Natureza, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; Horizonte Generoso — Uma experiência no Pará, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; Transborda, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; Triangulações, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; Pororoca: A Amazônia no MAR, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o Prêmio de Artes

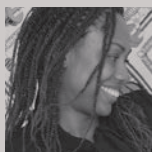
Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e o Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto Amazônia, Lugar da Experiência. Realizou, as seguintes curadorias: Projeto Correspondência (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; Amazônia, a arte, 2010; Contra-Pensamento Selvagem (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto Amazônia, Lugar da Experiência, 2012, dentre outras.



PAULA ALMOZARA (Brasil). Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora-pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, onde desenvolve projeto de pesquisa com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). De janeiro de 2014 a janeiro de 2018 foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) colaborando para a implantação do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR), do qual foi Coordenadora de dezembro de 2015 até janeiro de 2018. Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria Desenvolvimento de Projetos com pesquisa sobre a ruptura das noções de reprodutibilidade técnica com experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares. Desde 2006 realiza pesquisa artística sobre processos gráficos, fotografia e vídeo.



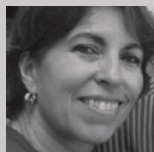
PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Doutorado (Ph.D.) em Estudos de Arte. Articula o seu campo de investigação entre a prática e a teoria, desenvolve o seu universo de investigação olhando para as imagens produzidas através das várias mediações tecnológicas. Tem participado em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: “Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais”; “Praxis e Poesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante”; Exposições recentes: “Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo”, no Museu de Penafiel, (Portugal), 2017; “enhancement: MAKING SENSE”, no i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto, Porto (Portugal), 2016; “Periplos: Arte Português de Hoy”, no Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain), 2016. Conferencias recentes: Keynote Speaker no “15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação”, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no “I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016”, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



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



ROSANA HORIO MONTEIRO (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016 e editou a revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Pós-doutora em Arte e Ciência pela Universidade de Lisboa (2009-2010) com bolsa CAPES. Mestre (1997) e Doutora (2001) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001, e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason (Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000). Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo* organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



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

Sobre a :Estúdio

About :Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

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

Procedimentos de revisão cega

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

Arco de expressão ibérica

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

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista :Estúdio* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 33 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Ficha de assinatura

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

Preço de venda ao público:
10€ + portes de envio

Assinatura anual (quatro números):
36€

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

Contactos

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

Depois da crítica pós colonial e da denúncia do enviesamento dos estudos orientalistas, a arte tem-se posicionado na primeira linha da meta-epistemologia que atravessa o mundo global. Se é verdade que as estruturas ideológicas procuram a preservação do poder, é também certo que esse poder exige alguma mudança retórica para se perpetuar através da reprodução ideológica. Um dos esconderijos destes ardis é a auto colonização, a que pessoas, grupos de pessoas, cidades, e países, se empenham com encarniçamento tenaz e inconsciente. O pós-colonialismo é urdido de dentro para fora, e manifesta-se no quotidiano tornado em momentos sucessivos de consumo.

A auto descolonização é urgente e precisa de uma arte atenta, mais independente, inclusiva e mobilizante. Talvez seja esta uma viragem por fazer: a de constituir uma vanguarda anti ideológica que seja pervasiva e eficiente. Ou então uma expressão em que os autores consigam circular as suas obras, que, mesmo que o possam fazer, será uma ocasião de combate desigual: os números dos operadores são esmagadores, e exigem alguma ou grande reinvenção.