

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras  
Volume 11, número 31, julho-setembro 2020 | trimestral  
ISSN 1647-6158 | e-ISSN 1647-7316  
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes  
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa



A propósito dos 14 artigos apresentados no N. 31 da Revista Estúdio, apresenta-se uma perspectiva sintética e interrogadora sobre as formas da arte, interrogando a sua ancoragem agarrada à subjetividade. Esta entidade desfaz-se como ponto de vista, mas permite a representação, para uma abstração estética. A Arte na mole dos tempos é então uma forma agarrada a uma perspectiva, uma imagem na retina semantizada. O contexto é de perigo, na emergência ambiental, expondo uma arte que pode ser doente, com o mal reificado do capital. O desafio é alto, para uma superação na Arte contemporânea.

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras  
Volume 11, número 31, julho-setembro 2020  
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 11, número 31, julho-setembro 2020  
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 «LIVREI» > <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/publiseringsskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >  
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de 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 «LIVREI» > <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:** Renata Lucas: *Kunst-Werke*.

Cabeça e Cauda de Cavalo (2ª parte de la obra)

[Intervención urbana]. © 2010 Renata Lucas.

Reimpressão cortesia da artista.

**Projeto gráfico e paginação:** Tomás Gouveia

**ISSN (suporte papel):** 1647-6158

**ISSN (suporte eletrónico):** 1647-7316



#### 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](mailto:estudio@belasartes.ulisboa.pt)



## **Conselho Editorial / Pares Académicos**

### **Pares académicos internos:**

JOÃO PAULO QUEIROZ  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

LUÍS JORGE GONÇALVES  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

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

ARMANDO JORGE CASEIRÃO  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Arquitetura)

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

MARGARIDA P. PRIETO  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes)

JOÃO CASTRO SILVA  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

### **Pares académicos externos:**

ADÉRITO FERNANDES MARCOS  
(Portugal, Universidade Aberta, Departamento  
de Ciências e Tecnologia)

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

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA  
(Espanha, Facultad de Bellas Artes  
de Pontevedra, Universidad de Vigo)

ÁLVARO BARBOSA  
(China, Macau, Universidade de São  
José (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)

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA  
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul, Instituto das Artes)

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

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

HEITOR ALVELOS

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

INÊS ANDRADE MARQUES

(Portugal, Universidade Lusófona de  
Humanidades e Tecnologias)

JOAQUIM PAULO SERRA

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

JOAQUÍN ESCUDER

(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSU REKALDE IZAGUIRRE

(Espanha, 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)

LUÍS HERBERTO

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

MARCOS RIZOLLI

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO

(Brasil, 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)

PAULO GOMES

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

PEDRO ORTUÑO MENGUAL

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

RENATA FELINTO

(Brasil, Ceará, Universidad de Murcia, Facultad  
de Bellas Artes)

ROSANA HORIO MONTEIRO

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

SUSANA SARDO

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

VERA LUCIA DIDONET THOMAZ

(Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores  
em Artes Plásticas, ANPAP)

| Índice                                                                                                                                                            | Index                                                                                                                                                                                   |        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| <b>1. Editorial</b>                                                                                                                                               | <b>1. Editorial</b>                                                                                                                                                                     | 12-20  |
| <b>Arte: no ângulo do espelho, uma pegada grande demais</b><br>JOÃO PAULO QUEIROZ                                                                                 | <b>Art: at the angle of the mirror, a footprint too big</b><br>JOÃO PAULO QUEIROZ                                                                                                       | 12-20  |
| <b>2. Artigos originais</b>                                                                                                                                       | <b>2. Original articles</b>                                                                                                                                                             | 22-155 |
| <b>Texto y la palabra en la escultura e instalaciones de Jaume Plensa</b><br>ANDREA DAVILA                                                                        | <b>Text and word in Jaume Plensa's sculptures and installation art</b><br>ANDREA DAVILA                                                                                                 | 22-30  |
| <b>Manuel Rosa: A Sombra de uma Secreta Luz</b><br>ANTÓNIO FERNANDO SILVA                                                                                         | <b>Manuel Rosa: the Shadow of a Secret Light</b><br>ANTÓNIO FERNANDO SILVA                                                                                                              | 31-40  |
| <b>Dar arte com pedaços de si (para o entendimento de obra de arte que vive com a presença do outro)</b><br>CHEILA PEÇAS                                          | <b>Give art with pieces of self. (For the understanding of a work of art that lives with the presence of the other): a Reflection About the Work of Raquel Ferreira</b><br>CHEILA PEÇAS | 41-50  |
| <b>Projeto Artístico e Identidade: o território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima</b><br>DOMINGOS LOUREIRO & LILIANA MEIRA | <b>Artistic Project and Identity: the origin's territory and the authorial development in Luís Fortunato Lima's career</b><br>DOMINGOS LOUREIRO & LILIANA MEIRA                         | 51-61  |
| <b>Curiosidade e inquietude: a ponte entre a ditadura e a liberdade na obra de João Nunes</b><br>ELIANA PENEDOS-SANTIAGO & NUNO MARTINS                           | <b>Curiosity and unquietness: the bridge between dictatorship and freedom in the work of João Nunes</b><br>ELIANA PENEDOS-SANTIAGO & NUNO MARTINS                                       | 62-70  |
| <b>Travesías de la Pintura de Almudena Fernández Fariña: escribir pintura, tejer pintura, pintar</b><br>ISABEL CÁCERES FLORES                                     | <b>Crossroads of Almudena Fernandez Fariña's painting: writing painting, weaving painting, painting</b><br>ISABEL CÁCERES FLORES                                                        | 71-79  |

|                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                            |         |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| <b>Renata Lucas: aproximaciones a lo cotidiano en el espacio público</b><br>JASMINA LLOBET & LUIS PONS                                            | <b><i>Renata Lucas: Approaches to the everyday in public space</i></b><br>JASMINA LLOBET & LUIS PONS                                                       | 80-87   |
| <b>La memoria sólida de Carles Gabarró</b><br>JOAQUÍN ESCUDER                                                                                     | <b><i>The Solid Memory of Carles Gabarró</i></b><br>JOAQUÍN ESCUDER                                                                                        | 88-96   |
| <b>Pedres 3D: l'error d'Anna Dot i la còpia de Mercè Casanova</b><br>JORDI MORELL I ROVIRA                                                        | <b><i>3D stones: the error of Anna Dot and the copy of Mercè Casanovas</i></b><br>JORDI MORELL I ROVIRA                                                    | 97-104  |
| <b>A obra escultórica de Maria Palmela</b><br>LUISA PERIENES                                                                                      | <b><i>The sculptural work of Maria Palmela</i></b><br>LUISA PERIENES                                                                                       | 105-114 |
| <b>Juliá Panades y la escultura vacacional: el fin de la masterpiece</b><br>MARÍA DEL MAR RAMÓN                                                   | <b><i>Juliá Panadés and the vacational sculpture. The end of the masterpiece</i></b><br>MARÍA DEL MAR RAMÓN                                                | 115-123 |
| <b>Lúcia Gomes: uma artista na Amazônia</b><br>ORLANDO MANESCHY<br>& MARIA CHRISTINA BARBOSA                                                      | <b><i>Lúcia Gomes: an artist in Amazonia</i></b><br>ORLANDO MANESCHY<br>& MARIA CHRISTINA BARBOSA                                                          | 124-133 |
| <b>Experimentações político-formais no corpo linguístico performativo: a escrita em artes visuais</b><br>REGINA MELIM & DANIELA CASTRO            | <b><i>Political-formal experiments in the performative linguistic body: writing in visual arts</i></b><br>REGINA MELIM & DANIELA CASTRO                    | 134-144 |
| <b>Sumando ausencias en el aire: sobre la condición performativa en las instalaciones de Doris Salcedo y Teresa Margolles</b><br>SILVINA VALESINI | <b><i>Adding absences in the air: on the performative condition in the art installations of Doris Salcedo and Teresa Margolles</i></b><br>SILVINA VALESINI | 145-155 |
| <b>3. :Estúdio, normas de publicação</b>                                                                                                          | <b><i>:Estúdio, publishing directions</i></b>                                                                                                              | 158-186 |
| <b>Ética da revista</b>                                                                                                                           | <b><i>Journal ethics</i></b>                                                                                                                               | 158-159 |
| <b>Condições de submissão de textos</b>                                                                                                           | <b><i>Submitting conditions</i></b>                                                                                                                        | 160-162 |

|                                                                       |                                                                 |         |
|-----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|---------|
| <b>Meta-artigo, manual de estilo</b>                                  | <i>Style guide</i>                                              | 163-168 |
| <b>Chamada de trabalhos:<br/>XII Congresso CSO'2021<br/>em Lisboa</b> | <i>Call for papers: 12th CSO'2021<br/>in Lisbon</i>             | 169-171 |
| <b>:Estúdio, um local de criadores</b>                                | <i>:Estúdio, a place of creators</i>                            | 174-186 |
| <b>Notas biográficas: conselho<br/>editorial / pares académicos</b>   | <i>Editing committee / academic peers:<br/>biographic notes</i> | 174-184 |
| <b>Sobre a :Estúdio</b>                                               | <i>About Estúdio</i>                                            | 185     |
| <b>Ficha de assinatura</b>                                            | <i>Subscription notice</i>                                      | 186     |



**1. Editorial**  
*Editorial*

# Arte: no ângulo do espelho, uma pegada grande demais

*Art: at the angle of the mirror, a footprint too big*

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

\*Artista visual e coordenador do Congresso CSO.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA).  
Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal.

**Resumo:** A propósito dos artigos apresentados no N. 31 da Revista Estúdio, apresenta-se uma perspetiva sintética e interrogadora sobre as formas da arte, interrogando a sua ancoragem agarrada à subjetividade. Esta entidade desfaz-se como ponto de vista, mas permite a representação, para uma abstração estética. A Arte na mole dos tempos é então uma forma agarrada a uma perspetiva, uma imagem na retina semantizada. O contexto é de perigo, na emergência ambiental, expondo uma arte que pode ser doente, com o mal reificado do capital. O desafio é alto, para uma superação na Arte contemporânea.

**Palavras chave:** Revista Estúdio / arte / emergência ambiental / reificação / capital.

**Abstract:** With regard to the articles presented in N. 31 of 'Revista Estúdio' Journal, a synthetic and interrogative perspective on the forms of art is presented, questioning its anchorage attached to subjectivity. This entity falls apart as a point of view but allows representation, towards an aesthetic abstraction. Art in the mole of the times is then a form attached to a perspective, an image on the semantized retina. The context is one of danger, in the environmental emergency, exposing the sickness in art, with the reified evil of capital. The challenge is high, for overcoming contemporary art.

**Keywords:** Estúdio Estúdio / art / environmental emergency / reification / capital.

## 1. Do ritual à abstração

As formas da arte repetem as formas vividas, e por isso são significativas. A *mimesis* é ancorada na dimensão temporal, a primeira forma, agarrada ao sujeito. Com a sua construção, a sua meta-discursividade que o narra em permanência, os seus vazios são preenchidos por intuições formais que se acrescentam. Os espaços enchem-se do ponto de vista, da perspectiva, do diagrama, do mapa, do cenário. Da representação irrompe a construção, a história, a valorização romântica, o heroísmo, o sacrifício, o sonho, a utopia, a vontade de refazer. Com ela a idealização contemporânea de uma arte pura e elevada, distante dos rios poluídos, próxima dos cumes álgidos da beleza ideal de uma abstração autossuficiente.

## 2. Arte na mole dos tempos

As formas antigas podem ser revisitadas nos discursos, como na narrativa histórica: um olhar de representação, uma narrativa que preenche o autor, uma explicação para um presente criador. A obra ergue-se como um reconhecimento próprio, com uma insistência autónoma feita da sua identidade. A chave para se fazer é o ponto de vista subjetivo, que se constrói na mole dos tempos, na sopa informe da mudança, na desorganização anti subjetiva (Oliveira & Hernández, 2016; Oliveira & Charréu, 2016). Uma forma cheia é então uma forma agarrada a uma perspectiva, a uma autoria, para oferecer uma ilusão, testemunho, narrativa.

## 3. No ângulo do espelho

A intriga segue de perto a autoria, e a autonomia do artista, ou mesmo a abstração de uma arte pela arte, datada no começo do modernismo, na âncora pós-romântica de um heroísmo vencido. A construção, nova há 100 anos, é hoje ruína. E como ruína, pode ser visitada: para um olhar inspector, distanciado, desidentificado, mas presencial. A subjetividade passada implica um outro presente subjetivo, nova narrativa. A cada regresso à ruína, a interrogação sobre a novidade dos discursos, ou a caracterização das propostas, que contribuem para outras complexidades. No ângulo do espelho, a imagem, o ecrã, a transparência de uma retina que projeta na sua organicidade um panorama semantizado.

## 4. Uma pegada grande demais

O caminho é de exigência dramática, pois o drama é vivido no continente, nas verdades planetárias, nos riscos ambientais. A necessidade devolve à vida a sua fragilidade, quase de uma só vez. O ambiente em perigo, os migrantes, os ecossistemas, a desertificação, o desequilíbrio de uma pegada grande demais. Com ela, a proposta exigente de um olhar criador e perscrutador, atento

às diferenças, contudo, doente. A doença da arte pode ser a sua capilaridade invasiva, o seu coalhar especulativo, a dominância do capital, da mais valia, do espetáculo que se torna coisa visível e responde aos vivos com inércia, afaço, massagem. No desejo de superação, a força primitiva para uma superação contemporânea.

## 5. Há artigos no Estúdio

No Estúdio N. 31 há catorze artigos. O artigo "Manuel Rosa: a sombra de uma secreta luz," de António Fernando Monteiro Pereira da Silva (Portugal), visita a obra do escultor Manuel Rosa (n. Beja, Portugal, 1953), num olhar retrospectivo desde a primeira exposição individual, realizada na galeria Módulo, em 1984. Recordam-se as nove figuras talhadas em calcário branco, num círculo, respondedores, de mãos postas no peito, rosto baixo, um cão por vezes aos pés. Tempos antigos determinam os novos. Entre a casa e o mar, o sal, o barco, o vaso, o azeite, e o pó, o que configura e o que desfigura. Na última exposição, "Clareira," em 2018, na Sociedade Nacional de Belas Artes, a idade e o tempo, em instalação permanente e efêmera.

Cheila Estanqueiro Peças (Portugal), no artigo "Dar arte com pedaços de si (Para o entendimento de obra de arte que vive com a presença do outro)," aborda o projeto de Raquel Ferreira (n. Lisboa, 1989). Esta autora, graduada em Artes Plásticas e Novos Media (ESAD.CR) e mestre em Filosofia / Estética (FCSH), integra o atelier "Faca e Alguidar" e criou em 2018 o projeto "Goiva" sobre gravura, T-shirts e cerâmica. É um exemplo a sua xilogravura "Pé na Boca 2," de 2019, reproduzido também em T shirts. Raquel Ferreira radica a sua expressão no conhecimento de si, na autocrítica e na auto-observação: compreende-se criando o seu mundo.

O artigo "Experimentações político-formais no corpo linguístico performativo: a escrita em artes visuais," de Daniela de Castro e Silva & Regina Melim (Brasil) exhibe a constatação de uma percepção política alargada pela vivência pandémica: "Estamos no escuro" como Fabio Moraes propôs, ainda em novembro de 2018, na fachada da Galeria Vermelho, e que agora ganha outro significado, em pleno confinamento pandémico em que a respiração passa a ser retida e separada cuidadosamente, depois de um encerramento político feito de assaltos populistas, pela epiderme das redes. As ideias tingem-se de negro. Em 2016, "Imagens," uma pintura-fotografia composta por 1.200 títulos de fotografias jornalísticas apropriadas da Internet. As imagens substituem-se umas às outras, competem pela maior popularidade, pelo possível meme: como sobrevivem, por exemplo: "aldeia-maracana-remocao-001.jpg,"

“área-devastada.jpg,” “refugies-syriens-Etats-Unis-securite-menaces.jpg,” “migrants-drown-turkey-20150902.jpg,” “conseguir-que-los-refugiados-tengan-un-verdadero-asilo3.jpg,” ou “quem-matou-mariele-675dias.jpg.” Regina Melim e Daniela Castro contrapõem:

A arte não relativiza mais. A arte não problematiza mais, ela não questiona. Ela exige. Respostas, movimentos, vozes, corpos, postura ética. Ela é tradicional, burocrática, formal e experimental – usamos de qualquer artifício para que nos ouçam, que nos enxerguem e percebam, ressoando o timbre das painéis se deformando em som de fúria todos os dias de nossas janelas.

Assim é com “Manifestação” (2016), ainda de Fabio Morais, instalação simples das faixas usadas em manifestações de rua, agora encostadas às paredes da sala: pode ler-se “SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI,” de Helio Oiticica, ou “ARTE À MÃO ARMADA,” de Carmela Gross, e outras frases, apropriadas de livros, cartazes, filmes da atualidade contemporânea, no contexto das manifestações de 2016 sobre o golpe contra Dilma Rousseff.

Domingos Loureiro & Liliana Meira (Portugal), no artigo “Projeto Artístico e Identidade: o território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima,” apresentam a obra e percurso de Luís Fortunato Lima (n. Porto, 1976), que se desenvolve a partir de um pequeno território na freguesia de Campanhã, no Concelho do Porto. As suas pinturas e desenhos tomam o espaço visual e sensorial, o presente e o passado, construção e ruína. Em trânsito, as suas paisagens permanecem imobilizadas entre restos e projetos, como na obra “Paisagem em construção,” de 2004: o que aparenta estar em ruína, é um edifício em construção, o futuro “Shopping Alameda.” É uma narrativa plástica do território da sua infância e o confronto de realidades e contextos, tanto o familiar como o académico: a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), a exposição “Suburbano,” a sua experiência como professor de Desenho na Faculdade de Arquitectura e actualmente no ensino de Pintura, na FBAUP. Os terrenos arrasados pela Via de Cintura Interna, principal via rápida do Porto, oferecem o espaço e a sua “ruína.” Escreve e anota Luís Fortunato Lima nos seus trabalhos “Eu como precisando de expressão” ou “Eu com expressão,” “Eu como tenso,” “Eu como fascinado,” “Eu como artista que evita,” “Eu como artista que valoriza,” “Eu como aluno de Arte,” “Eu como único membro da família no ensino superior,” “Eu como criança,” “Eu como chocado,” “Eu como tendo necessidade,” “Eu no presente,” “Eu no passado,” “Eu como professor,” “Eu como artista pouco rigoroso” ou “Eu como artista

rigoroso," "Eu como artista demasiado lento" e "Eu como artista mais rápido." São, enfim, auto-paisagens, e para sempre "Paisagem em construção," seja em óleo sobre tela, em qualquer instância plástica, qualquer escala, qualquer fragmento, com qualquer história.

O artigo "Curiosidade e inquietude: a ponte entre a ditadura e a liberdade na obra de João Nunes," de Eliana Penedos-Santiago & Nuno Duarte Martins (Portugal), propõe uma leitura sobre a obra de João Nunes (n.1951, Nova de Gaia, Portugal). O rigor do tira-linhas, a linguagem material da mina de grafite, a tensão da madeira que envolve mina do lápis, acompanhou-o cedo, no atelier do seu pai, o arquitecto Tavares Nunes. Iniciou a sua atividade profissional como fotógrafo e artista gráfico em Angola, no exército português, no Departamento de Comunicação e de Foto-Cine do Exército Português. Realizou alguns cartazes no contexto político da descolonização para o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). De regresso a Portugal, em 1976, depois de estudar Design Gráfico na Escola Superior de Belas Artes do Porto, fundou dois estúdios de artes gráficas, em 1978 e em 1983. Na Universidade de Aveiro, entre 2004 e 2017 desenvolveu projetos de craft design, implicando a identidade portuguesa. As Aldeias do Xisto, os projetos Água Musa, L4Craft, Agricultura Lusitana de 2018 dão uma notícia de um pensamento ideológico multidisciplinar, integrando uma perspetiva de desenvolvimento do interior partindo dos seus recursos endógenos.

Isabel Cáceres Flores (Espanha), no artigo "Travesías de la Pintura de Almudena Fernández Fariña: escribir pintura, tejer pintura, pintar," aborda a "Pintura Hábitat" (exposta na Galería Astaré, Madrid, 2005). Almudena Fernández Fariña (n. Vigo, 1970) explora as possibilidades plásticas da pintura reposicionada em relação à sua tradição, transbordando pelas superfícies de uma outra moldura, a arquitectura (Fernández Fariña, 2009). Com uma expressão caligráfica recordando também o arabesco, a apropriação do espaço expositivo como em "Mural Concha" (Fundación Novacaixagalicia, Ourense, 2013), como um imenso têxtil alongado e site-specific que convoca também a identidade de género. É este também já o campo expandido (Krauss, 1979), aqui na pintura, em que paredes, tectos e chão são revestidos por uma espécie de padrão glutão, que digere devagar as convenções modernas.

O artigo "Renata Lucas: aproximaciones a lo cotidiano en el espacio público," de Jasmina Llobet & Luis Pons (Espanha), apresentam as intervenções urbanas desconcertantes de Renata Lucas (n. 1971, Ribeirão Preto, Brasil). Simula-se uma rotação estranha no espaço urbano, exterior e interior, uma rotação de 7,5 graus no sentido anti-horário, que atravessa o pavimento da rua, o passeio e parece passar para o lado de dentro da sala de exposições do KW Institute for

Contemporary Art, Berlim, na rua Auguststrasse. Convocam-se os transeuntes e o tráfico a estranharem esta força imaginária que se exerce no tecido humano: a força transcendente e invisível, humana e sobrehumana, que compele a arte e a humanidade.

Joaquín Escuder (Espanha), no artigo “La memoria sólida de Carles Gabarró,” debruça-se sobre a pintura de Carles Gabarró (n. Barcelona, Espanha, 1956). Atmosferas, imágenes enraizadas para um mundo onírico, obras e series, como na pintura “Naufragio,” uma cama sobre um mar agitado, numa solidão que remete para a deriva do sujeito e para a sua constatação que é ele mesmo um sonho simbólico consciente.

O artigo “Pedres 3d: l’error d’Anna Dot i la còpia de Mercè Casanova,” de Jordi Morell i Rovira (Espanha), debruça-se sobre o trabalho da artista e docente Mercè Casanovas, especialista em processos litográficos e também ativa na área dos livros de artista. As suas instalações tomam como referentes as pedras de um rio, replicadas micrometricamente pela fotogrametria e pela impressão tridimensional. No âmbito do projecto de investigação “Matèria Impresa,” do Departament d’Arts Visuals i Disseny da Universitat de Barcelona, com Joaquim Cantalozella, Marta Negre, Javier Lozano, Cristina Pastó, Albert Valera e Àngels Viladomiu a artista refere, de modo paralelo a serie “Ser rio” (c. 1981) de Giuseppe Penone, artista da “arte povera” italiana. Comenta Jordi Morell:

Enquanto o artista italiano vai recolher uma pedra natural do rio e duplicá-la escrupulosamente numa outra pedra de características similares extraída da montanha. Enquanto que Penone, com este gesto, queria «tornar-se rio», com o que vai modelar o original, Casanovas dá lugar à máquina, que constrói camada a camada a sua pedra.

Luisa Perienes (Portugal), no artigo “A obra escultórica de Maria Palmela,” introduz e recorda a obra de Maria Palmela, nome artístico da terceira duquesa de Palmela (n. 1841-1909), Maria Luiza de Souza e Holstein. Viajada e ilustrada, conhecedora de François Rude, Eugène Guillaume e Carpeaux, e discípula de Anatole Calmels, escultor francês residente em Portugal. Revisita-se a sua primeira obra apresentada em 1874, na 10ª Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes: o “Pescador” de 1870, na exposição trienal no edifício do Convento de São Francisco, então da Academia. São outras obras “Busto de menino” de 1877, “Diógenes,” de 1883 e admitido ao Salon de Paris em 1884, “Negra” de (1885) admitido ao Salon de Paris em 1886, e o busto de Sá da Bandeira, de 1880, assim como “Santa Teresa,” de 1900, para além do “Fiat Lux,” o rapaz “Génio do Progresso da Medicina,” de 1892.

O artigo "Juliá Panades y la escultura vacacional: el fin de la masterpiece," de María del Mar Ramón Soriano (Espanha), apresenta as obras do jovem Juliá Panadés. Juliá, artista das ilhas baleares (n. Mallorca, Espanha, 1981) propondo conexões e justaposições significantes e a apresentando-os em instalações que propõem uma sociabilização material.

María Silvina Valesini & María Guillermina Valent (Argentina), no artigo "Muerte y renacimiento de una imagen: Oscar Muñoz y el giro performativo en las artes visuales," visitam a instalação "Aliento," de Oscar Muñoz (n. 1951, Colombia) no INIVA, Londres (2008). Só de muito perto, ao alcance do hálito, é que a condensação revela nas superfícies os seus discretos autorretratos, fugidios e desafiando uma invisibilidade generalizada, apaziguada pela intimidade sempre distante.

O artigo "Lúcia Gomes: uma artista na Amazônia," de Orlando Franco Maneschky (Brasil), apresenta a performer Lúcia Gomes (n.1966, Belém do Pará, Brasil). As suas "interferências" mobilizam posicionamentos sobre a expressão e o gênero, o trabalho infantil, a ditadura, o património, a sustentabilidade. São exemplo as suas ações "O Pesadelo do Trabalho Infantil de Todos os Tempos, de 2019 (Arte Pará), "Ditadura Nunca Mais: AI 5 NÃO," (2019), ou "Mênstruo Mostra Monstro Mostarda," de 2005. Em "Pelo julgamento dos golpistas de 64 e torturadores," de 2019, para a curadoria do 38 Arte Pará, a artista revisita a Marujada, festa da tradição cultural de Quatipuru, no interior do Pará, na zona do Salgado. Lúcia Gomes veste-se de negro, em vez de branco e vermelho. Escreve Orlando Maneschky:

Se na Marujada os participantes dançam horas em celebração ao santo padroeiro, São Benedito, santo negro descendente de escravos capturados e protetor dos pobres, a artista performatiza silenciosa, caminhando pelos espaços, sejam naturais, sejam urbanos, numa ação densa de significado.

Aqui a performance adiciona os seus significantes sobre as performances endógenas e vividas.

Andrea Davila Rubio (Espanha), no artigo "Texto y palabra en las esculturas e instalaciones de Jaume Plensa," apresenta Jaume Plensa (n. 1955, Barcelona) começou a sua atividade na cenografia e no guarda-roupa, para depois enveredar por videoprojeções, instalações, esculturas, obras sonoras, gravuras e outras. "Tattoo I," é uma serie de obras que apresentam o corpo humano oco e revelado pelas palavras que o rodeiam. As palavras escondem ou revelam os seres.

## **6. A propósito**

A propósito dos artigos apresentados apresentou-se uma perspectiva interrogadora sobre as formas da arte, interrogando a sua ancoragem agarrada à subjetividade. Esta entidade desfaz-se como ponto de vista, mas permite a representação, para uma abstração estética. A Arte na mole dos tempos é então uma forma agarrada a uma perspectiva, uma imagem na retina semantizada (Santos, 2017; Prieto, 2018). O contexto é de perigo, na emergência ambiental, expondo uma arte que pode ser doente, com o mal reificado do capital (Queiroz, 2017a; 2017b).

## **7. Um desejo de superação**

A força dos objetos investidos de trabalho humano já foi estudada e apelidada de mercadoria: as coisas que entram na realidade social e parecem dançar como uma cadeira de pernas parra o ar. No caso das coisas investidas com rituais, significações fundas e míticas, a designação é já outra, pois mercadoria não pode ser. Entre uma e outras, uma inclinação poderosa, dominadora sobre a natureza, um desespero dramático fundamental que anima os rituais antigos e os faz aproximar-se dos objetos artísticos (Assis, 2013). A sua força é primitiva e organiza as novas formas, as da arte de hoje, já com menos ritual, ou mesmo ritual nenhum. O desafio é fino, a proposta é alta, para uma superação contemporânea.

## Referências

- Assis, Tiago Barbedo (2013) *Comunidad y sociedad en los márgenes del diluvio tecnológico. Impacto e interrupciones de las tecnologías de información y comunicación en las comunidades reales: cultura, lengua y emancipación*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, España.
- Fernández Fariña, Almudena (2009). *Lo que la Pintura no es: la lógica de la negación como afirmación del campo expandido de la Pintura*. Pontevedra: Diputación de. Pontevedra. ISBN: 978-84-8457-356-2.
- Huerta, Ricard & Alonso Sanz, Amparo (2015) *Educación artística y diversidad sexual*. Valencia: PUV.
- Huerta, Ricard (2016) *Transeducar: Arte, docencia y derechos LGTB*. Madrid: Egales.
- Oliveira, Marilda Oliveira de & Hernández, Fernando (Org.) (2016) *A Formação do Professor e o Ensino das Artes Visuais*. Santa Maria: EditoraUFSM.
- Oliveira, Marilda Oliveira de, & Charréu, Leonardo Augusto. (2016). "Contribuições da Perspectiva Metodológica 'Investigação Baseada nas Artes' e da A/R/Tografia para as pesquisas em educação." *Educação em Revista*, 32(1), 365-382. <https://doi.org/10.1590/0102-4698140547>
- Prieto, Margarida P. (2018). João Paulo Queiroz: a imagem de uma imagem. *Revista Estúdio*, 9(23), 46-58. Disponível em URL: [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582018000300005&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582018000300005&lng=pt&tlng=pt).
- Queiroz, João Paulo. (2017a). Resistir: arte e discursos contra a história. *Revista :Estúdio*, 8(20), 12-17. Recuperado em 31 de janeiro de 2021, de [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582017000400001&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582017000400001&lng=pt&tlng=pt).
- Queiroz, João Paulo. (2017b). Arte e relações habituais: aprender a agir. *Revista :Estúdio*, 8(19), 12-16. Recuperado em 31 de janeiro de 2021, de [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582017000300001&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582017000300001&lng=pt&tlng=pt).
- Santos, Luísa. (2017). João Paulo Queiroz: Desenhos, 2005-2016. Acalmar a natureza inquieta do lugar. *Revista :Estúdio*, 8(17), 28-41. Recuperado em 31 de janeiro de 2021, de [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582017000100003&lng=pt&tlng=pt.-](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582017000100003&lng=pt&tlng=pt.-)

## **2. Artigos originais**

*Original Articles*

# Texto y palabra en las esculturas e instalaciones de Jaume Plensa

*Text and word in Jaume Plensa's sculptures and installation art*

ANDREA DAVILA RUBIO\*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*Espanña, artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Rúa da Mestranza número 2, Pontevedra, 36002 España. E-mail: info@andreadavilarubio.com

**Resumen:** El objetivo de este artículo es relacionar parte de la creación escultórica del artista contemporáneo español Jaume Plensa, con las reflexiones del filósofo alemán del siglo XIX Martin Heidegger. A través del estudio de los conceptos de "idea" y "materia" en siete de las obras en las que el artista utiliza el texto como material, apreciaremos algunas correlaciones entre los términos de "poesía" y "habla" en ambos, Heidegger y Plensa.

**Palabras clave:** escultura / texto / poesía / materia / idea / forma.

**Abstract:** *The goal of this article is to relate part of the sculptural creation of the Spanish contemporary artist Jaume Plensa, with the reflections of the German philosopher of the nineteenth century Martin Heidegger. Through the study of the concepts "idea" and "matter" in seven of his artworks, for which he uses text as a material, we will appreciate some correlations between "poetry" and "speech" on both, Heidegger and Plensa.*

**Keywords:** *sculpture / text / poetry / matter / idea / form.*

## Introducción

Jaume Plensa (Barcelona, 1955) es un polifacético artista español que ha colaborado en el diseño de escenarios y vestuarios para ópera y teatro, ha realizado videoproyecciones, instalaciones, esculturas, grabados y obras sonoras entre otras.

El artista plástico, pese a su tan variada trayectoria en cuanto a técnicas y materiales, ha conseguido que en los últimos años sus esculturas se conviertan en unas de las más valoradas y reconocidas a nivel internacional. Entre sus creaciones de mayor éxito se encuentran aquellas formadas por letras y números que se relacionan con el espectador y su entorno.

Son estas esculturas e instalaciones con texto y palabra como axiomas las que, siguiendo un orden cronológico, serán motivo de análisis. Se comenzará comentando una de sus primeras creaciones *Llibre de vidre* (1982) y, estableciendo un diálogo con el concepto de “habla” en Heidegger (1987), se irá recorriendo la variedad de su trayectoria presentando las siguientes obras: *Winter Kept Us Warm II* (1998); *Wispern* (1998); *Tattoo I* (2003); *Tel Aviv Man I* (2003); *Silent rain* (2003) y *Nomade* (2007).

### 1. *Llibre de vidre* (1982)

*Llibre de vidre* (figura 1) es una de las primeras obras en las que Jaume Plensa reflexiona sobre las capacidades plásticas del texto construyendo un libro a partir de un poema de Toni Tàpies que, junto con ocho composiciones de su propia autoría, distribuye en dieciséis “páginas” de cristal. Este empleo de superficies transparentes que permiten la lectura superpuesta de un texto, recuerda al concepto de libro de Mallarmé como “expansión total de la letra” (Simons, 1977: 112-113); expresión que más tarde los poetas concretos del siglo XX adquirirán como emblema.

La obra total que se genera a partir de estas capas de texto añadidas es también metáfora del “Poema único” que Heidegger (1987: 35-36) anuncia como una totalidad desde la que cada poema habla. La borrosidad por la acumulación de palabras y láminas vuelve a encontrarse con el concepto de “Poema único” al ser éste un lugar que, mediante el decir, se vuelve cada vez más velado; y el cual “solo podemos dilucidar (...) a partir de lo hablado en poemas particulares.” (Heidegger, 1987: 35-36).

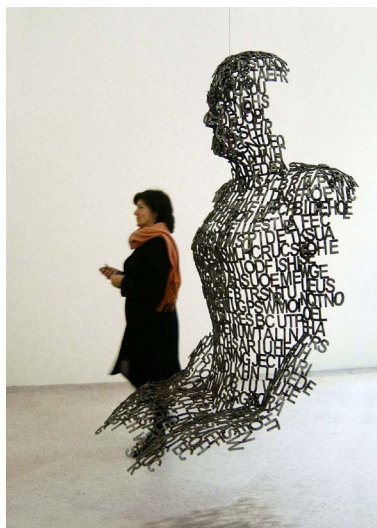
### 2. *Winter Kept Us Warm II* (1998)

*Winter Kept Us Warm II* (figura 2) podría constituirse como el inicio de una nueva serie de esculturas diferenciada. Plensa, mediante la construcción de formas simples y geométricas, juega con las propias transparencias del material para



**Figura 1** · Jaume Plensa, *Llibre de vidre*, 1982. Serigrafía sobre vidrio y estructura de latón (38 x 30,5 x 5 cm). 15 copias firmadas y numeradas. Fuente: <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture> © Plensa Studio Barcelona

**Figura 2** · Jaume Plensa, *Winter Kept Us Warm II*, 1998; *Scholars of War*, 1999; *Hotel Paris*, 1999; *Komm Mit! Komm Mit!*, 1999. Resina de poliéster, hierro y luz (258 x 123 x 110 cm cada una). Colección Fundación Caja de Burgos, España y colecciones privadas. Fuente: <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture> © Plensa Studio Barcelona



**Figura 3** · Jaume Plensa, *Wisperm*, 1998. Bronce, cobre, cuerdas y agua (21 elementos de dimensiones variables). Vista de la instalación en Chaos-Saliva, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. Fuente: <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture> © Plensa Studio Barcelona

**Figura 4** · Jaume Plensa, *Tattoo I*, 2003. Resina de poliéster, acero inoxidable y luz (226 x 130 x 95 cm). Vista de la instalación en Silent Noise, Universidad de Massachusetts, Amherst, EEUU. Colección Privada Aspen, Colorado, EEUU. Fuente: <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture> © Plensa Studio Barcelona

**Figura 5** · Jaume Plensa, *Tel Aviv Man I*, 2003. Hierro (184 x 94 x 96 cm). Vista de la instalación en Fiumi e cenere, Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, Siena, Italia. Colección Privada, Lisboa, Portugal. Fuente: <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture> © Plensa Studio Barcelona

superponer unos caracteres que, transparentes también, “se caracterizan por su plasticidad y por su cualidad táctil” (Buderer, 1996: 135).

Este contraste que se crea entre la plasticidad y transparencia crea un ritmo de luces y sombras mediante los movimientos del espectador. Se generan así unas letras que:

*parecen confundirse las unas con las otras, y acaban por perder cualquier forma identificable (...) de manera que toda la figura aparece como un cuerpo ritmado por los signos gráficos en movimiento* (Buderer, 1996: 136).

Este “cuerpo ritmado” es lo que Heidegger (1987: 35-36) intuye como la “esencia velada” del poema.

### 3. *Wisperm* (1998)

Con *Wisperm* (figura 3), podría también organizarse otra secuencia de obras singulares por el uso del sonido y del texto grabado sobre metales, en este caso cobre. A medida que avanza su producción artística, la inclusión del cuerpo del espectador comienza a ser menos eventual y gratuita. Cada vez es más común que el artista invite al público a pasearse entre las piezas que forman su obra; en vez de ofrecer habitáculos y objetos cerrados accesibles solo a la mirada.

La obra *Wisperm*, que está formada por una serie de címbalos colgantes sobre los que se han grabado los versos del poema *Proverbs of hell* del libro *The marriage of Hell and Heaven* de William Blake; junto con la caída de gotas de agua, provoca la aparición de un sonido que se expande por todo el espacio. Debido a que las líneas del texto tienen longitudes variadas, el número de letras grabadas determina el tamaño, peso y consistencia de cada disco de bronce. Consecuentemente, determina también sus respectivas tonalidades -nótese la diferencia entre, digamos, “Shame is Pride’s cloke” y “Prudence is as a rich ugly old maid courted by Incapacity” (Von Drathen, 2006: 47). Con este uso del texto y del sonido, esta obra contempla la figura del espectador de una manera especial. Muchas veces, Plensa instala estas piezas a la entrada de la exposición. Al principio, nadie escucha el sonido. Luego, los espectadores empiezan a prestar más atención y adaptan su cuerpo a la obra. Cuando escuchas la gota por primera vez, independientemente de dónde te encuentres en el espacio, siempre escucharás el sonido (Plensa, 2018).

Lo que sucede, por lo tanto, en *Wisperm* es lo que Heidegger nos comenta sobre el hecho de esclarecer qué son pensamiento y habla. Un ejercicio que supone “no tanto llevarla a ella [el habla], sino a nosotros mismos al lugar de su esencia” (Heidegger, 1987: 12); en tanto que somos los espectadores los que tenemos que adaptar y colocar nuestro cuerpo allí donde hablan las palabras.

#### 4. *Tattoo I* (2003)

*Tattoo I* (figura 4) constituye una nueva serie de obras distinguidas por la representación de un cuerpo humano translúcido marcado por unos textos, o palabras, a modo de relieve sobre una piel que irradia luz desde su interior. Estos textos que actúan como tatuajes, responden a la idea del artista de estar siendo marcados físicamente por nuestros eventos y experiencias personales, ya que todo lo que experimentamos se graba directamente en nuestros cuerpos (Von Drathen, 2006: 32).

Los cuerpos de este grupo de esculturas, como *Tattoo I*, se presentan siempre de rodillas por ser posturas que facilitan la concentración en uno mismo (Plensa, 2018). Es habitual para el artista, tratar de conocer el interior humano a través de sus creaciones, llamando al espectador a realizar una mirada introspectiva. Una tarea que requiere silencio desde un cuerpo que funciona como un contenedor de líquidos, músculos, huesos y, posiblemente, un alma también que tatúa y esculpe la piel con palabras (Plensa, 2018).

#### 5. *Tel Aviv Man I* (2003)

De forma similar Jaume Plensa compone otra colección que, como *Tel Aviv Man I* (figura 5), unas letras de metal unidas entre ellas crean la arquitectura de un cuerpo hueco fácilmente penetrable. Esta masa de texto más que obedecer a un sentido conceptual, se ofrece como un flujo de pensamiento lingüístico que, gracias a la escultura, adquiere condición de realidad. El artista, en este caso, usa las letras desde su condición biológica de células que, en asociación, pueden formar: palabras, texto, cultura, sociedad, etc. (Plensa, 2018).

La idea de la serie anterior, de la vida que se va tatuando sobre nuestra piel, podría verse de nuevo aquí como esa especie de mensaje oculto en nuestro cuerpo que solo algunos pueden leer (Plensa, 2018). Esta metáfora del humano que porta conocimiento, es decir, un mensaje, puede verse en el concepto de habla en Heidegger (1987: 11) cuando dice que “el habla está arraigada en la vecindad más próxima al ser humano” hermenéuticamente; lo que, en su sentido original, lo hace conectar con el mensajero divino Hermes (Heidegger, 1987: 136).

#### 6. *Silent rain* (2003)

*Silent rain* inaugura otro conjunto de obras caracterizadas por contener corrientes de letras verticales que, como *Song of songs* (figura 6) ocupan grandes espacios. Plensa (2018), se refiere a ellas como “cortinas de poesía”. Para el artista, que ha crecido con libros más que con imágenes, esto es un pequeño homenaje sobre el increíble impacto que el texto tendría en nosotros por la forma de las



**Figura 6** · Jaume Plensa, *Song of songs*, 2005. Hierro (dimensiones variables). Vista de la instalación en CAC-Centro de Arte Contemporáneo, Málaga, España. Fuente: <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture> © Plensa Studio Barcelona

**Figura 7** · Jaume Plensa, *Nomade*, 2007. Acero inoxidable pintado (800 x 550 x 530 cm). Vista de la instalación en Bastion Saint Jaume — Musée Picasso, Antibes, Francia. Colección Pappajohn Sculpture Park-Des Moines Art Center, Iowa, EEUU. Fuente: <https://jaumeplensa.com/works-and-projects/sculpture> © Plensa Studio Barcelona

letras, incluso si no estuviéramos leyendo el texto (Plensa, 2018). Sobre estas obras, dice también que su uso del texto es siempre casual y que, de hecho, disfruta cuando las luces proyectan las sombras, combinadas por el azar, de las palabras (Plensa, 2018).

Su empleo del lenguaje en las instalaciones, a parte de poseer una dimensión sonora, es gestual (de Baraño, 2006: 65). Este gesto, o seña, es también a lo que se refiere Heidegger (1987: 104) cuando dice que “señar (hacer seña) sería el rasgo fundamental de toda palabra”. Las tiras de letras que se balancean y resuenan con el roce las sitúan en la frontera entre lo legible y lo ilegible, lo que las convierte en un enigma y en una sensual imagen de la palabra (Von Drathen, 2006: 46-47).

### 7. *Nomade* (2007)

Con *Nomade* (figura 7), Plensa nos invita de nuevo a ese estado de introspección del que nos hablaba anteriormente con obras como *Tel Aviv Man I* (figura 5) y *Tattoo I* (figura 4). Sin embargo, en este caso lo hace desde la posición de artista del espacio público. Su forma de trabajar desde este género específico de la escultura no tiene tanto que ver con el carácter conmemorativo propio de la monumentalidad, sino con la producción desde la escala correcta, es decir, en relación con todo lo demás (Plensa, 2018).

Esta postura de recogimiento, similar a la del feto en el útero materno, indica un estado de concentración personal a través de la mudez que provoca la presencia ante el gran tamaño de las letras. Tanto es para el artista querer reflexionar sobre un concepto mostrando su opuesto, que especula también Heidegger (1987: 27) lo mismo sobre la cercanía del habla y el silencio:

*Qué es el silencio? No es solo lo que no resuena. En lo que no resuena se perpetúa meramente la inmovilidad del sonar y del fonar. Pero la inmovilidad no está solo limitada a la fonación en tanto que superación, ni es lo inmóvil propiamente lo que es quieto. Lo inmóvil es siempre, por decirlo así, el reverso de lo que está en quietud. Pero la quietud tiene su esencia en esto que apacigua.*

Y añada, al igual que Plensa (2018): “el son del silencio no es nada humano. En cambio, el ser humano es, en su esencia, ser hablante” (Heidegger, 1987: 28).

### Conclusiones

Jaume Plensa es un artista español con una larga y variada trayectoria que, desde el manejo del texto como un material más con el que crear esculturas, reflexiona sobre las condiciones humanas de alma y pensamiento.

Este interés por los juegos dicotómicos entre idea y materia, podría enlazarse con la concepción de poesía y lenguaje del filósofo alemán del siglo XIX Martin Heidegger del siguiente modo:

- *Llibre de vidre* (1982) como metáfora del “Poema único” desde el que habla todo poeta.
- *Winter Kept Us Warm II* (1998) como “cuerpo ritmado” que, tras la inclusión del espectador que se mueve a alrededor de un texto en el espacio, se vuelve “esencia velada”.
- *Wisperm* (1998) como la necesidad de llevarnos a nosotros allá dónde se encuentre el habla para dilucidar su esencia.
- *Tattoo I* (2003) y *Tel Aviv Man I* (2003) como el hombre que es portador de un mensaje.
- *Silent rain* (2003) como el carácter señaléctico y gestual del texto y del habla.
- *Nomade* (2007) como la cercanía del habla y del silencio, que no son la una sin la otra.

### Agradecimientos

La realización de este artículo ha sido posible gracias al programa de Ayudas para la Contratación de Personal Investigador Predoctoral en Formación de la Universidad de Vigo (España).

### Referencias

Berger, J., Abadie, D., Buderer, H., Plensa, J. y Borja, M. *Jaume Plensa*. (Fundació Joan Miró, del 12 de diciembre de 1996 al 9 de febrero de 1997). Barcelona, España: Fundació Joan Miró, 1996, Depósito Legal B. 42371-1996.

Heidegger, M. (1987) *De camino al habla*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal-Guitard, ISBN 8476280696.

Plensa, J. (18 de abril de 2018). *Whispering. Second annual Susan T. Marx Distinguished Lecture*. Conferencia llevada a cabo en Arthur Ross Gallery, Universidad

de Pensilvania, Filadelfia, EEUU. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=npc5wRFuBCc&t=734s> [Recuperado a 26 de diciembre de 2019].

Simons, E. (1977) *Poética de Mallarmé*. Madrid, España: Editora Nacional, ISBN 10: 8427603789.

von Drathen, D., de Barañón K. y Frémon, J. *Jaume Plensa: ne âme, deux corps ... trois ombres*. (Galerie Lelong, del 8 de septiembre al 22 de octubre de 2006). París, Francia: Galerie Lelong, 2006. ISBN 2-86882-076-X, 978-2-86882-076-1.

# Manuel Rosa: a Sombra de uma Secreta Luz

*Manuel Rosa: the Shadow of a Secret Light*

ANTÓNIO FERNANDO SILVA\*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*Portugal, Artista Plástico.

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Educação do Porto | InED — Centro de Investigação & Inovação em Educação. R. Dr. Roberto Frias 602, 4200-465 Porto.

**Resumo:** Uma aproximação à arte de Manuel Rosa implica uma predisposição para vencer uma longa espera, de modo a trespassar o tempo e a cortina de silêncio que a envolve. A espera pode ser longa, mas vale a pena, sempre que o artista se predispõe a expor uma arte que se distingue pela delicada interioridade, quieta melancolia e depurada forma, convidando-nos a meditar sobre o essencial.

**Palavras chave:** tempo / memória / silêncio luz-sombra.

**Abstract:** *An approach to Manuel Rosa's art implies a predisposition to overcome a long wait in order to pierce time and the curtain of silence that surrounds it. The wait may be long, but it is worth it, whenever the artist predisposes himself to exhibit an art that is distinguished by its delicate interiority, quiet melancholy and refined form, inviting us to meditate on the essentials.*

**Keywords:** *time / memory / silence light-shadow.*

## Introdução

Uma aproximação à arte de Manuel Rosa implica uma predisposição para vencer uma demorada espera, de modo a trespassar o tempo e a cortina de silêncio que a envolve. A espera pode ser longa, mas vale a pena, sempre que o artista se predispõe a expor uma arte que se distingue pela delicada interioridade, quieta melancolia e depurada forma, que nos convida a meditar sobre o essencial.

No Alentejo de memória megalítica, Horta das Pedras foi lugar de bom augúrio onde nasceu Manuel Rosa.

Depois de realizar discretamente a sua formação na ESBAL (1978), surpreendido por uma reprodução do *D. Sebastião*, de Cutileiro, rumo a Lagos, para conhecer o *mestre*, com quem trabalhará e que será decisivo na sua formação.

A sua obra afirma-se e afirma o surto de escultura nos anos 80, carregando e instalando uma poética que se faz entre referências literárias e plásticas, interrogando o humano e seus limites tornando-se, gradualmente, mais rara em favor do trabalho que realiza enquanto editor.

Cria, desde o começo, uma escultura enigmática, convocando destroços e memória. Trata-se de uma arte que se posiciona entre uma quietude ansiosa e o silêncio à beira do grito, através de um “encantatório modo de reflectir a condição humana no seu absurdo ou, um pouco mais longe, na sua relação com aquilo que a transcende”. (Almeida, 1987) Nela se inscrevem memórias primordiais, com referências a um universo mítico colectivo, manifestando uma pessoal reflexão.

## Ao longo do tempo e contra o tempo

Na primeira exposição individual, realizada na galeria Módulo, em 1984, fez-se imediatamente notar, ao apresentar uma instalação, composta por nove figuras talhadas em calcário branco. Sobre elas Manuel Hermínio Monteiro escreveu que, contrariamente a Miguel Ângelo, *Manuel Rosa indica o silêncio às nove esculturas: nove homens, de pé, todos acompanhados de um cão, excepto um. Postos em círculo organizam um anel de silêncio que faz transbordar das suas faces inclinadas o Tempo mais antigo.* (Monteiro, 1984)

Uma cabeça descaída deixa o olhar repousar no chão e as mãos que guardam o peito revelam que estas figuras podem aguardar toda a eternidade sem desesperar. São *respondedores* à espera de chamamento. Formalmente lembram a escultura do Antigo Egipto particularmente os *chaouabts* ou respondedores, pequenas estátuas que acompanhavam, no Antigo Egipto, os imperfeitamente chegados à morte. O modo de trabalhar os blocos de pedra, a posição hierática, os braços colados ao peito e o cão que repousa aos pés das figuras,

lembra Anúbis, deus do enterramento e do embalsamento com cabeça de chacal, senhor de necrópoles, [que] *tem o seu santuário em Cynopolis, cidade dos cães e dos filósofos; ambos, cães e filósofos, símbolo da errância que perdura até ao vale da imortalidade.* (Jorge, 1987:86) Ou, recordando Orfeu, argonauta que também visitou o Egipto e que, com a sua lira, domava as feras que se estendiam a seus pés.

Ao Egipto associamos tempo e morte e, de novo, Manuel Hermínio Monteiro escreveu:

*(...) se o tempo, empurrado pelo manto da morte, (...) fizer tombar [estas estátuas, elas] ficarão hirtas e actuais descansando: (...) Ficarão como a nobreza que vi esculpida e exposta sobre os seus túmulos pelas catedrais da Europa, com uma espada nas mãos e um livro aberto por travesseira. Ad æternam, ainda verticais em relação à morte que, como é sabido é Negra e propaga-se pelas cidades nocturnas e ruidosamente com gadanha e a pé. Parafraseando Pascoaes, quanto maior é a escuridão, maior é a luz.* (Monteiro, 1984)

Escultura enigmática que se abre para um mundo desconhecido e metafísico através de um “encantatório modo de reflectir a condição humana no seu absurdo ou, um pouco mais longe, na sua relação com aquilo que a transcende” (Almeida, 1987) numa quietude ansiosa e num silêncio à beira do grito.

Após 1987 intensifica valores plásticos e de invenção formal, adquirindo a sua temática uma maior densidade, como resultado da abordagem que faz a partir da associação de blocos de pedra cortados mecânicamente.

A figura humana retira-se da sua escultura e a sua atenção centra-se, agora, sobre objectos simbólicos e arquetípicos como o barco e a casa, afirmando antagonicamente, com essa ausência, a presença humana.

O barco, aparelho de transporte, de mudança e símbolo da viagem, é igualmente elemento de regresso e religação à terra. Metaforicamente representa a vida-viagem mas, igualmente, a última viagem na barca de Caronte para atravessar o Estige. Última viagem para a última morada.

Novamente a memória do Egipto, onde a barca solar, transportando o morto nas cerimónias fúnebres, tem lugar de honra.

A casa é outra dessas figuras-objecto. Lugar de estabilidade que instaura um mundo, a casa habitada designa-se *fogo*. Assim são as casas de Manuel Rosa. Casa e fogo, casa-forno, sendo também igloo.

Uma poética de transmutação atravessa estas obras conciliando opostos contraditórios, evocando o fogo e o gelo, recursos essenciais ao crescimento e à formação, à cristalização ou destruição dos corpos.

Numa linguagem escultórica distinta, explora jogos de luz e de volume,

pondo em confronto duas circunstâncias essenciais da existência: a passagem e a permanência.

Situadas numa zona enigmática de espaço e tempo, de indecifração e peregrinidade, as obras de Manuel Rosa reúnem uma forte carga simbólica que cultiva constantemente binómios antitéticos: positivo-negativo, luz-escuridão, fogo-gelo, água-terra, transitório-perpétuo, morte-vida.

Este confronto não impede, contudo, que o seu trabalho apresente uma sólida unidade formal.

Tecnicamente é possível verificar que os fornos-igloos, revisitam e recompoem modelos rudimentares do artesanato popular, como formas que, apropriadas, servem a escultura, cruzando, por vezes, o *Ready-Made* com um fazer oficial que dá corpo às suas obras. Nalguns casos Manuel Rosa usa mesmo peças do artesanato popular, pintando o barro de branco.

São deste período as obras com que é laureado no *Prémio Jovem Escultura Unicer*, em 1988, (Forno-igloo) e as que, no ano seguinte, leva à Bienal de S. Paulo (Barcos e Fornos).

Nos anos 90 Manuel Rosa apresenta alterações na sua pesquisa formal. Dá uma atenção delicada a pequenos objectos do quotidiano — pegas, puxadores, espirais. A luz continua a assumir grande importância, acrescentando novas dimensões à escultura, através das sombras que projecta, ou criando pequenos mundos, fechados dentro de campânulas de vidro, fazendo da sombra, da luz e dos seus reflexos, também escultura que se instala na intemporalidade, mantendo, simultaneamente, uma forte ligação à terra, aos materiais e ao espírito do lugar, numa relação de equilíbrio entre o corpóreo e o cósmico.

Nas segundas *Jornadas de Arte Contemporânea*, em 1993, no Porto, apresenta uma instalação nas furnas do edifício da Alfândega, transformando-as num “espaço de meditação grave ou mesmo fúnebre”. (Pomar, 1993)

Num espaço obscuro instala nove sarcófagos negros, construídos em resina de poliéster e cobertos de carvão mineral, encostados às colunas de pedra. Estes só se tornam visíveis quando se percorre gradualmente o espaço. Os extremos das alas estão transformados em oblíquos depósitos de sal que, fortemente iluminados, ofuscam o olhar, contrastando com o negro dos sarcófagos.

De novo um jogo de opostos. Recorrente, o tema da sombra e da luz mostra aqui que, num frágil momento de tempo, a luz é escuridão e, voltando a parafrasear Pascoaes, “quanto maior é a escuridão, maior é a luz.”

Assim, os jogos de opostos sucedem-se no tempo ciclicamente: à vida sucede a morte, forma de regeneração da própria vida.

Nesta análise é inevitável constatar que os materiais usados transportam

cargas simbólicas ancestrais. O sal, sabe-se, é essencial à vida. Foi moeda que pagava trabalho ainda lembrado na palavra salário. Substância primordial, o sal do baptismo é símbolo do alimento espiritual e da incorruptibilidade que o uso na conservação dos alimentos confirma. Cristal que preserva da corrupção simboliza, assim, a permanência e a eternidade e também dá à cor branca essa simbologia de pureza. Por isso foram as filhas de Loth transformadas em estátuas de sal.

Para os alquimistas é a base de tudo o que toma forma e para os filósofos é fecundador do espírito.

Árabes, Gregos e também Romanos fizeram dele símbolo de amizade e de hospitalidade. Juntamente com o pão que se parte é símbolo de palavra dada.

No Japão, elemento essencial do culto, é usado como purificador, protector contra o mal. Utiliza-se à frente da casa, ou aspergido no regresso de uma cerimónia funerária.

O banho de mar é, ainda, uma forma de purificação tradicional, mesmo numa vida que hoje esquece rituais.

Por sua vez o carvão mineral, a hulha, ao resultar da fossilização de matérias vegetais, sofre uma transmutação. Pelo facto de ser retirado das entranhas da mãe-terra, coloca-o numa linha de simbologia de morte-ressurreição.

Negro que dá luz — era usado para fabricar gás de iluminação e, por ser combustível, possibilita o fogo essencial à vida.

Se estas leituras podem afastar-se das intenções primeiras do autor, a obra constrói por si um equilíbrio que faz o acerto entre o conceptual, o processo de trabalho e os materiais.

Se é notória a oposição Luz/Vida ao Negro/Morte, é possível também perceber que as oposições com que Manuel Rosa joga frequentemente se podem transformar em complementaridades. Assim, no limite da sua pureza, o negro carvão transforma-se em reluzente diamante.

A sua exposição na Galeria Porta 33, no Funchal, em 1996, opera uma *síntese feliz de anteriores componentes da obra do autor e [é mais uma vez um] momento de forte afirmação*. (Melo, 1996)

Três salas, três instalações. Na primeira sala apresenta um monte de areia de fundição, usada e negra. Desse monte, informe, emergem corpos voltados de costas, que foram moldados directamente na areia.

Manuel Rosa recorre aqui a um princípio de moldagem elementar, que convoca directamente as esculturas de areia e consequentemente a sua efemeridade. Põe à prova uma noção de escultura que foi, durante séculos, uma forma de eternizar o efémero. Assim, a obra ganha existência através do molde e da

areia, habitualmente elementos mediadores e não materiais da escultura. É o processo oficial que se assume obra, cujo resultado é um trabalho realizado através da razão do material, sendo aqui a escultura um *modo de evocação da ideia — molde ou sombra — de formas*. (Melo, 1996)

O corpo que surge é um resíduo do corpo que foi.

*São escórias queimadas tocas ao negro. Com seus anéis de chumbo é a agre carne humana. Como brilham violentamente as cicatrizes.  
Tão fundo.* (Helder, 1994:24)

O que permanece é o lugar que esse corpo definiu devolvido pelo molde e este é “concebido a partir do que não é corpo, do que fica fora do corpo.” (Silva, 1997)

A segunda instalação é composta por sete carros de mão cheios, também, de areia de fundição amarela, ainda não utilizada. Cada carro apresenta uma cabeça, igualmente moldada, voltada com o rosto para baixo, afundando na terra o olhar.

Nestas duas obras revela-se a dimensão oficial e metafísica do trabalho de Manuel Rosa que aqui expõe gestos que dão corpo a esse processo. A areia, que tomou forma pela acção do molde, carrega em si a certeza da erosão que o tempo trará. Quando tal acontecer será o regresso ao informe, a areia será areia, o pó será pó.

É possível ver aqui uma encenação do *grande drama de qualquer corpo*, [que] *é o seu regresso à terra (...), a fusão com o elemento primitivo. A derradeira indiferenciação. A última ausência. Como se ao corpo só fosse permitido um lapso efêmero da existência. Uma curta presença.* (Silva, 1997) Ou a possibilidade da mesma matéria se metamorfosear noutra forma. Um outro modo de eternidade conferido pela possibilidade de eterno retorno ao estado primordial.

Nesta exposição mostrou ainda pequenos objectos que fundem a sua forma com configurações familiares e íntimas da mão, aparentadas com pegadas. Estas formas-fronteira instaladas no limite do que é ainda escultura não se dirigem à mão, mas ao olhar. O jogo que a luz com elas faz, atribui às sombras lugar de obra. Um qualquer corpo precisa da sua sombra para não ser um fantasma.

Nesta viagem pela obra de Manuel Rosa, a exposição realizada na Galeria Pedro Oliveira, no Porto, em 1998, volta a surpreender através de diferentes sínteses que faz a partir de preocupações anteriores.

Apresenta um conjunto de talhas antropomorfizadas, tomando o barro como material. Formas inquietantes, imóveis no tempo e que questionam a sua função enquanto *esperam o sopro de Deus*. (Monteiro, 1998)

Manuel Rosa convoca “o lado mais positivo do novo [que] é o de responder a um desejo antigo”, (Valéry, 1994:22) com formas familiares e de forte carga

simbólica. Desta vez talhas em barro, um material primordial para objectos primordiais, para funções primordiais.

Sobre a arte da olaria Lévy-Strauss afirma que “é provavelmente aquela em que a passagem [à matéria] se realiza de modo mais directo. O oleiro ao impôr uma forma a uma matéria (...) ao arrancá-la ao campo ilimitado dos possíveis”, torna-se demiurgo. (Lévy-Strauss, 1987:175)

O vaso é, assim, uma restrição de matéria que restringe as matérias nele contidas. Desta forma a antropomorfização dos vasos é molde que antropomorfiza as substâncias nele encerradas.

O barro extraído da terra, modelado e cozido, torna-se continente que recebe como conteúdo alimentos, também provenientes da terra, que serão ingeridos pelo corpo. Tornam-se, assim, uma unidade orgânica que são simultaneamente matéria e forma.

Manuel Hermínio Monteiro afirma que

*o continente, a talha antropomorfizada consolida, funde e carrega simbolicamente de energia o seu interior, potencializando o seu conteúdo como significante, a sua obscuridade, o seu sangue oculto, o seu segredo íntimo. Quer dizer: o vazio foi definitivamente expulso do seu interior. Através do gesto do artista, é esse mesmo interior que está a ser tocado e esculpido.* (Monteiro, 1998)

Abre, no entanto, uma porta para um “um discurso da despersonalização ou da desumanização do corpo (...) da massificação, (...) da anulação sistemática até ao objecto e, principalmente, até ao vazio”, contrapondo que se trata, no entanto, de “uma arte de alquimia artesanal que aqui se mostra.” (Monteiro, 1998)

Formalmente, estes são o inverso dos vasos canopos egípcios, que serviam para conservar as entranhas removidas aos corpos a mumificar.

Sem tampa, abrem-se para o plano celeste. É o vaso que se antropomorfiza, mas agora é corpo sem órgãos e o seu conteúdo é, simultaneamente, alimento e corpo.

Novamente Manuel Rosa transforma opostos em complementares, colocando-se e colocando-nos diante destes *duplos negativos*, em que nos podemos ver.

## Conclusão

No seu regresso às exposições (Clareira, 2018 na SNBA e em 2019 no CIACJG) retoma, reconfigura, elipticamente, questões antigas. A estratégia expositiva para apresentação das suas obras, através de diferentes associações resultam em esculturas- instalações que ocupam, conquistam e extrapolam o espaço que as contém. Mais que órgãos individualizados num corpo, a montagem confere-lhes nova unidade.



**Figura 1** - Manuel Rosa. Sem Título. 2018. Barro cozido e gesso. 181 x 92 x 92 cm Exposição Clareira. CIAJG 23 de Fevereiro — 6 de Outubro de 2019. Fonte: própria.

**Figura 2** - Manuel Rosa. Sem Título. 2018. Gesso. C. 30 x 100 x 100 cm. Exposição Clareira. CIAJG 23 de Fevereiro — 6 de Outubro de 2019. Fonte: própria.



**Figura 3** · Manuel Rosa. Sem Título. 1996. Instalação com areia de fundição. C. 85x180x480cm. Exposição Clareira. CIAJG 23 de Fevereiro — 6 de Outubro de 2019. Fonte: própria.

A figura humana reaparece numa relação antropológica, mais enfática com a *Vanitas*. Quando coloca cabeças e caveiras sobre taças ou sobre talhas, estes são mais que objectos-dispositivos para delimitarem campos e definirem espaço para uma existência física. Funcionam como elementos de suspensão formando uma *Clareira*. Ao abrir um campo, uma clareira também o limita. Desse modo o olhar, num espaço simultaneamente aberto e confinado, como é o de uma clareira, é impelido para o alto. Assim, estes são objectos de vida sem, contudo, esquecerem a morte e Manuel Rosa dedica-se a reconstruir o espanto diante do mundo, através de uma escultura, cujo trabalho se realiza através da razão do material, afirmando de modo poético o mundo. E esta libertação poética, porque mais verdadeira, é uma forma de se libertar do tempo, cumprindo o desígnio de dispor a sua arte ao longo do tempo e contra o tempo.

### Referências

- Almeida, B. P. d., 1987. Arco 87 Quatro Artistas Portugueses. *JL Jornal de Letras Artes e Idéias*, 23 Fevereiro, Volume 242.
- Helder, H., 1994. *Do Mundo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Jorge, J. M. F., 1987. *Um Quarto Cheio de Espelhos*. Lisboa: Quetzal.
- José Tolentino de Mendonça, M. C. C. N. F., 2018. *Clareira - Escultura 1984-2018 Manuel Rosa*. Lisboa: Fundação Carmona e Costa, Sistema Solar / Documenta.
- Lévy-Strauss, C., 1987. *A Oleira Ciumenta*. Lisboa: Edições 70.
- Melo, A., 1996. *Expresso Cartaz*, 19 Outubro.
- Monteiro, M. H., 1984. Mistério em 9 silêncios. *JL Jornal de Letras Artes e Idéias*, 4 Dezembro, Volume n.º 126.
- Monteiro, M. H., 1998. *À espera do Sopro de Deus*. Ponte-de-Sor: Biblioteca Municipal Calouste Gulbenkian.
- Pomar, A., 1993. Os Lugares da Arte. *Expresso Revista*, 13 Novembro.
- Silva, P. C. e., 1997. *Anatomias Contemporâneas, O Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 90*. Fundação de Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras.
- Valéry, P., 1994. *Apointamentos. Arte, Literatura, política & Outros*. Lisboa: Pergaminho.

# Dar arte com pedaços de si. (Para o entendimento de obra de arte que vive com a presença do outro): uma Reflexão Sobre a Obra de Raquel Ferreira

*Give art with pieces of self.  
(For the understanding of a work of art that  
lives with the presence of the other): a Reflection  
About the Work of Raquel Ferreira*

CHEILA RAQUEL ESTANQUEIRO PEÇAS\*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*Portugal, Artista Visual.

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

**Resumo:** Este artigo pretende dar a conhecer a obra de Raquel Ferreira que na condição de artista plástica demonstra através do seu trabalho o seu ser, o seu método, e a forma como este interage com o público. Apresenta-se uma análise do seu fazer artístico, tentando compreendê-lo através de conceitos como: o Unheimlich, o duplo e a Autobiografia. Ao conhecer a obra da artista percebe-se a importância do eu da criadora e do eu do público para a existência e essência da mesma.

**Palavras chave:** Vivências / Criação / Esquisito / Pedacos.

**Abstract:** This article aims to disclose the work of Raquel Ferreira that in the condition of artist shows through her work her being, her method, and how this interacts with the public. Presenting an analysis of your artistic making, trying to understand it through concepts like Unheimlich, or Double and the Autobiography. After knowing the work of the artist its perceptible the importance of the creator's self and the I of the public for the existence and essence of herself.

**Keywords:** Experiences / Creation / Bizarre / Pieces.

## Introdução

O artista é muitas vezes impulsionado pelas suas vivências e necessidades na criação de um objeto de arte. (Gardner, 1997) É dentro deste tema que se apresenta a obra de Raquel Ferreira, onde estão implícitas as suas experiências. Sobre o seu trabalho pretende-se demonstrar os factores que levam à criação, dando especial enfoque ao seu projeto Goiva e à forma como leva a sua obra para o público e o que esta prática implica ou proporciona.

Raquel Ferreira nasceu em Lisboa, em 1989. É Licenciada em Artes Plásticas e Novos Media pela ESAD.CR e mestre em Filosofia na especialidade de Estética pela FCSH da Universidade de Lisboa. Atualmente faz parte do atelier Faca e Alguidar. Em 2018 criou o projeto Goiva onde elabora técnicas não tóxicas de gravura, T-shirts e cerâmica.

A obra de Raquel Ferreira surge da ânsia de poder dar vida e dar a conhecer o "ser" que cria. Estimulada por gravuras que "morriam" em gavetas, "sem chegarem alguma vez a ver a luz do sol", como diz a artista, não se contentando, apenas, em mostrar a sua obra em exposições coletivas, decidiu criar a "Goiva", onde os seus trabalhos podem ser trazidos para fora das gavetas.

Para a realização deste artigo foram realizadas entrevistas à artista e estudaram-se alguns conceitos que se acharam pertinentes para o entendimento da obra. O artigo divide-se em duas partes, "A Goiva Projeto que exige de si)", com o subcapítulo "A Obra de Raquel Ferreira" e "Pedaços de Si no Fazer Artístico (Para o entendimento das suas criações)", com o subcapítulo "A Partilha dos eus (Conceitos Presentes na Obra da Artista)".

### 1. A Goiva (O Projeto que Exige de Si)

Na Goiva está implícito o conceito de comercialização, é um projeto que torna possível a aparição de obras que permaneciam escondidas, sendo também uma forma de a Raquel manter vivo o seu fazer artístico, produzindo em maior quantidade, satisfazendo os desejos de compra dos seus clientes. Este projeto é um empurrão para a concretização e permanência da artista no meio artístico, que deste modo, vê um objetivo e um futuro para as suas obras. A artista não se sente obrigada a seguir uma linha dependente dos desejos dos seus clientes, ela sente-se livre e faz o que lhe apetece. A Goiva traz novos desafios e aprendizagens, dando a possibilidade de explorar novas técnicas e áreas diversificadas das artes visuais. Neste conceito, além de começar a mostrar as suas gravuras em papel, a artista transporta o seu desenho para um novo suporte, o tecido, nomeadamente para as T-shirts que levam o seu trabalho para a rua, onde qualquer pessoa pode usar o seu desenho. Raquel interessa-se pela interação da sua

obra com o espetador gostando sempre de apresentar os seus trabalhos detalhadamente, explicando técnicas e pensamentos que surgiram ao longo da criação dos mesmos. Ela tenta criar uma relação entre a obra e o público, onde este experiencia as estórias dos desenhos levando-os para outros lugares. Este fazer artístico poderá caracterizar-se como uma galeria itinerante, quebrando com o conceito de galeria como espaço fechado, sendo que deste modo são levados pedaços da artista para o outro, com a possibilidade de ser construída uma nova história após a interação do público com a obra, onde ambos se tornam um só ser, formando uma outra coisa.

A artista fala do momento emocionante com que se depara quando um cliente veste a sua obra imediatamente após a sua aquisição, sentindo-se feliz e ansiosa com a possibilidade de um dia ir na rua e ver alguém passar com um dos seus desenhos. Desta forma percebe-se como a obra ganha vida própria assim que terminada, não passando muito tempo em repouso, aspirando a realização de um ser independente que consegue ter ou absorver uma vida, construindo a sua personalidade e a sua história, sendo um ser em movimento, onde a obra e o público vivem e influenciam-se.

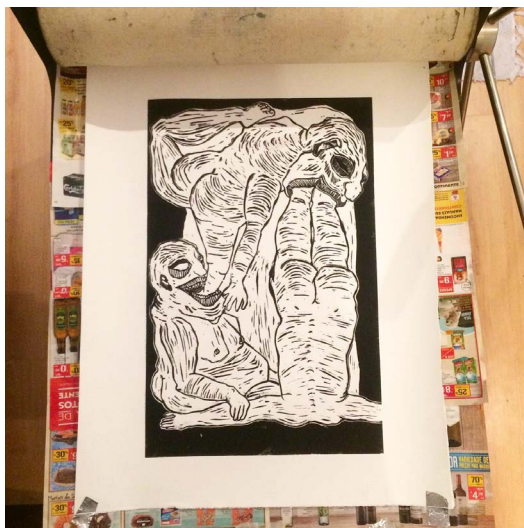
### 1.1. A Obra de Raquel Ferreira

A obra “Pé na Boca 2”, gravura e t-shirt pode ter várias interpretações e significados opostos que podem ser representados na mesma forma, dependendo da perspetiva de cada um. Tanto podemos ver homens que se comem uns aos outros, ou homens que se vomitam ou que nascem uns dos outros. Esta obra, segundo a artista, remete para o nascimento e para a ganância, onde a artista ambiciona a transparência de um círculo de carne. Ver (Figuras 1 e 2).

A obra “Caravaggio” é uma alusão a uma das pinturas de Caravaggio, nomeadamente a obra “Davi e Golias”. Esta obra é apresentada em t-shirt e é das que causa mais impacto diante dos visitantes, clientes ou espetadores. “Caravaggio” apresenta a figura de Donald Trump sendo representado degolado como sendo o Golias da atualidade, que aterroriza o mundo inteiro. A artista afirma: “Matei-o pelo desenho.”

Na condição de cidadã europeia a artista sente-se livre para brincar com esta questão, pois elabora a obra mediante a informação que lhe chega, e não é sobre o presidente do seu país que está a colocar uma dose de “humor”, podendo libertar e dar o desenho à sociedade. A artista não se considera uma ativista política, nem deseja matar ninguém, age apenas por piada e sente-se bem a executar obras desta dimensão.

Nesta peça em particular a artista aprecia as reações que surgem nos



**Figura 1** · "Pé na Boca 2", Raquel Ferreira. Gravura, 2019. Fonte: Raquel Ferreira

**Figura 2** · Raquel Ferreira, "Pé na Boca 2". T-shirt, 2019. Fonte: Raquel Ferreira

espetadores que observam a obra, notando paixões à primeira vista, analisando os clientes mais discretos que levam a obra sem demonstrar reações e outros que levantam questões sobre diversos assuntos ao elaborarem perguntas sobre o desenho, percebendo que muitos nunca usariam o desenho com receio da ideologia política implícita e apelo à violência. Ver (Figura 3).

## **2. Pedacos de Si no Fazer Artístico ( Para o entendimento das suas criações)**

A Criadora trabalha de modo obsessivo, criando muitas obras sobre cada tema ou técnica que executa, trabalhando sempre com gosto, “com o coração” como diz. A artista rege-se por impulsos e enaltece o gosto em fazer o que quiser. A partir de um momento da sua carreira a sua obsessão revelou-se na imagem de “homens decapitados”. Os decapitados não lhe saem da cabeça e esta ideia surgiu com a participação numa exposição nomeada de “Cadáver esquisito”, onde para a mesma elaborou uma série de 3 desenhos que representavam uma família: uma mulher, um homem e uma criança. Na altura a artista desenhava as personagens com cabeça, mas deparou-se com o facto de que o seu olhar se debruçava sobre as cabeças tirando a atenção do resto, consequentemente a artista decide remover as cabeças dando origem à ideia de que qualquer pessoa se podia identificar com aquele corpo. Esta obra foi intitulada de Sagrada Família. Ver (Figuras 4,5 e 6).

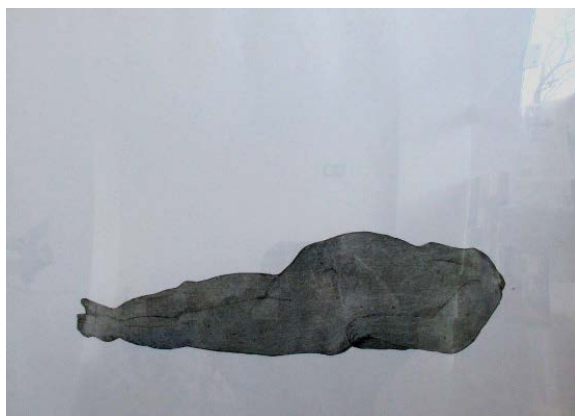
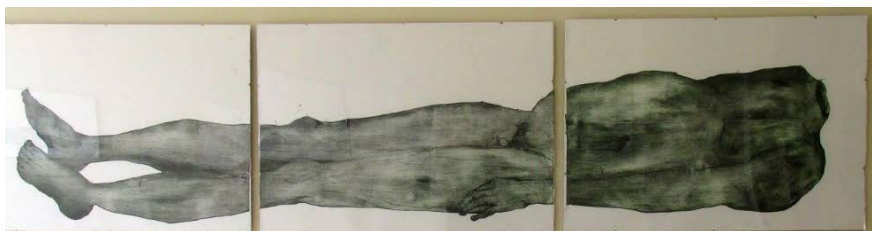
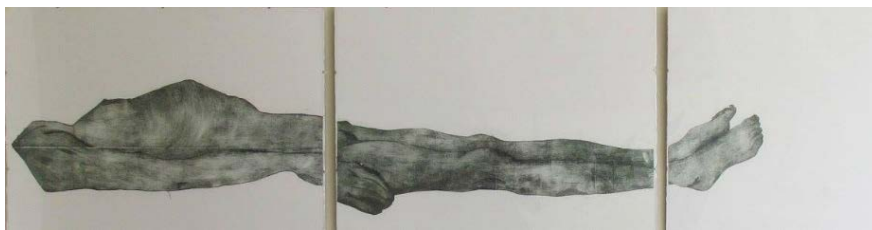
Fascinada pelo que é esquisito, grotesco e perturbador, alegando também a existência de algum romance no seu trabalho, admite que com a criação das obras ela pode expulsar as coisas menos boas que detém dentro de si. Desta forma percebemos, e também referido pela própria, uma possibilidade de autobiografia implícita no fazer artístico, interessando-se pela junção de estórias, histórias e seres, nas suas obras. Neste fazer artístico está implícito o interesse pela violência para com o corpo humano: arrancando cabeças, juntando pedaços, refazendo corpos. Estas práticas aparentemente assustadoras são o que dão à obra um lado cómico, em que a própria artista admite sentir alguma piada em poder decapitar alguém através do desenho.

### **2.1. A Partilha dos eus (Conceitos Presentes na Obra da Artista)**

O trabalho da Raquel tem como principal tema “o esquisito” e ao pensar em esquisito pensa-se de imediato no conceito de “Unheimlich” de Freud, um sentimento de inquietude e estranheza, algo que remete para o não-familiar, e o que deveria ter-se mantido oculto, resultante de Heimlich, familiar, algo que permanecia escondido e volta a surgir numa nova forma, possivelmente,



**Figura 3** · Raquel Ferreira, "Caravaggio". T-shirt, 2019. Fonte: Raquel Ferreira



**Figura 4** · Raquel Ferreira, "Sagrada família" 1/3.

Gravura sobre papel. 2016. Fonte: Raquel Ferreira

**Figura 5** · Raquel Ferreira, "Sagrada família" 2/3.

Gravura sobre papel. 2016. Fonte: Raquel Ferreira

**Figura 6** · Raquel Ferreira, "Sagrada família" 3/3.

Gravura sobre papel. 2016. Fonte: Raquel Ferreira

assustadora. O inquietante surge de uma quebra da racionalidade, do esperado do cotidiano, surge na aparição de algo sobre o qual não se está habituado. (Freud, 2010) No trabalho da Raquel existe uma ação ou uma presença de algo que nos é familiar, mas que hoje em dia não é tão habitual e torna-se estranho, embora seja apenas um decapitado num desenho tem sempre um conteúdo inquietante e podemos afirmar que essa estranheza é que traz algo cómico aquando da observação das obras, pois o estranho não passa apenas por algo assustador. Estas obras transmitem uma sensação de incerteza intelectual, por terem uma conotação familiar e estranha ao mesmo tempo. (Freud, 2010)

Compreende-se que a obra da artista está relacionada com o conceito de autobiografia, esta coloca na obra os seus medos e inquietações e leva-os até aos outros. Essa doação, presente na venda da sua obra, é como uma tentativa de cura, onde a artista divide com o outro algo seu, e esta atitude de dádiva e cura traz à artista um reconhecimento. (Ferreira, 2014)

Através do seu fazer artístico ela faz uma busca sobre o seu próprio eu, liberta as inquietações, conhece-se, e para um conhecimento sobre si a artista tem de se desdobrar, fazendo nascer um duplo eu, onde, segundo Freud, se revê um Unheimlich, pois resulta numa criação de um outro que é um eu, assemelhando-se na sabedoria, nos sentimentos e nas vivências, onde se cria uma confusão entre ambos, onde são despertadas dúvidas no sujeito que pensa sobre si, onde este se coloca no lugar de quem observa, elaborando uma autocritica e auto-observação. Existe desta forma o eu artista e o eu que se demonstra através da obra, sendo o eu que cria e o eu que foi criado. A artista é uma investigadora sobre o seu eu verdadeiro, reorganiza-se e compreende-se criando o seu mundo. Para criar algo sobre si a artista deve olhar-se como num espelho, primeiro olhando-se como um objeto e só depois como sujeito. Para se ver precisa de se ver como os outros a olham, como um objeto. Desta forma o eu é objetificado, torna-se um outro e julga-se. Desta maneira forma-se um olhar que vê algo familiar, mas que causa estranheza. (Freud, 2010); (Rank, 2014)

Com esta investigação o eu depara-se com o inconsciente que lhe pertence, que é ele mesmo, desta forma cria-se uma dualidade entre o eu que pensava que era e o eu que quis conhecer. Ao exercer uma autobiografia a artista entra em conflito consigo mesma. Como criadora despertará sobre as suas memórias, personalidade e consciência, tentando chegar a uma verdade profunda. (Lejeune, 1975)

As vivências da artista são o material de conceção da obra, deve ver-se como outro ser, estuda-se e cria-se para o mundo, ao qual pretende dar-se e é por nunca se sentir totalmente satisfeita que trabalha obsessivamente. A criadora não



**Figura 7** · Raquel Ferreira, “T-shirt Tomadão- este desenho deixou-se de capelas e só tem interesse por becos e bares com luzes duvidosas.” T-shirt. 2018.  
Fonte: Raquel Ferreira

tenciona que percebam o seu eu através das suas obras, mas é a partir dele que cria. É por necessidade e por gosto. (Ferreira, 2014)

Ao partilhar as obras com o público a artista vê o seu lado oculto, o seu duplo ser reconhecido ao ver a sua obra ser levada de um lado para o outro, crescendo numa outra vivência, gerando uma nova história com quem se identificou com ela. A obra viverá e transparecerá ao outro algo diferente do que a artista vê e sente sobre a sua própria criação. A artista quer que a obra tenha uma determinada vivência mas essa obra pertence a quem adquira a peça, dando-lhe um novo ser, à sua maneira. Ver (figura 7) (Ferreira, 2014); (Rank, 2014)

### Conclusão

A obra de Raquel Ferreira é um exemplo de como a vida pode influenciar no fazer artístico. A obra revela-nos a sua própria viagem, desde o momento que sai do pensamento da artista, do seu inconsciente, até ao momento em que passa a pertencer a um outro. Conhecemos uma obra itinerante que precisa de um outro para existir. Percebemos a alteração da história de uma obra mediante o percurso que toma. Entendemos que o intuito é dar vida às obras, dar-lhes uma condição humana, onde a interpretação das mesmas varia consoante o momento em que o sujeito as experiencia, e de acordo com as suas próprias vivências.

### Referências

- Ferreira, R. (2014). *O trabalho autobiográfico de Louise Bourgeois e o discurso autobiográfico filosófico*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova.
- Freud, S. (2010). O Inquietante. Em S. Freud, *História de uma Neurose Infantil (O Homem dos Lobos) Além do Prazer e*

- Outros Textos (1917-1920)* (pp. 329-376). São Paulo: Companhia das Letras.
- Gardner, H. (1997). *As Artes e o Desenvolvimento Humano*. São Paulo: Artes Médicas.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Rank, O. (2014). *O Duplo, um Estudo Psicanalítico*. Belo Horizonte: Dublinense.

# Projeto Artístico e Identidade: o território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima

*Artistic Project and Identity: the origin's territory  
and the authorial development in Luís Fortunato  
Lima's career*

DOMINGOS LOUREIRO\* & LILIANA MEIRA\*\*

Artigo submetido a 12 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*Portugal, Professor e Artista.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS.  
Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: dloureiro@fba.up.pt

\*\*Portugal, Professora e Psicóloga.

AFILIAÇÃO: Instituto Superior da Maia (ISMAI) / Centro de Psicologia da Universidade do Porto (CPUP). Av. Carlos de Oliveira Campos, 4475-690 Maia, Portugal.

**Resumo:** Pretende este artigo apresentar como o projecto artístico é indissociado do processo de construção identitária e, de que forma, se encontra tangência entre o desenvolvimento pessoal com o desenvolvimento artístico. Nesse sentido o estudo cruza uma dupla dimensão metodológica: a análise do percurso artístico de Luís Fortunato Lima na relação com o espaço físico e social do território de Campanhã; e a análise de processos

**Abstract:** This article intends to present how the artistic project is inseparable from the process of identity construction and, in what way, it finds tangency between personal development and artistic development. In this sense, the study crosses a twofold methodological dimension: the analysis of Luís Fortunato Lima's artistic path in relation to the physical and social space of the Campanhã territory; and the analysis of identity development processes based on the dialogical

de desenvolvimento identitário baseados na abordagem dialógica de self. Assim, cruza-se uma perspectiva oriunda da investigação em arte e outra do campo da investigação em ciências sociais, num diálogo entre prática projectual e identidade pessoal.

**Palavras chave:** paisagem / dialogismo / projecto artístico / identidade / pintura e desenho.

*approach to self. Thus, one crosses a perspective from art research and another from the field of research in social sciences, in a dialogue between projectual practice and personal identity.*

**Keywords:** landscape / dialogism / artistic project / identity / painting and drawing.

## Introdução

O projecto artístico, numa abordagem transversal e a longo prazo, assume-se como o território de natureza conceptual e prática da obra de um artista. Deste modo, poderíamos aferir quais os elementos-chave dos projectos artísticos de muitos, senão de todos, os artistas ao longo da História da Arte. Como exemplo, o projecto artístico de Jean-Claude Monet deverá destacar: o interesse pelos fenómenos físicos da luz, as temáticas da água e do céu, o gesto marcado, a cor saturada, o interesse pelo espaço ilimitado, a grande dimensão das suas obras, o efeito óptico, a paisagem, e a relação com a fotografia. Outros fenómenos estão igualmente envolvidos no desenvolvimento do seu projecto para além dos referenciados, nomeadamente, circunstâncias familiares, amizades, questões económicas, questões sociais e culturais, mas também, aspetos de natureza identitária, como o impulso motivacional, a sensibilidade, as intenções, as capacidades motoras, a relação com o contexto familiar e social, entre outras: o projecto artístico e a identidade parecem partilhar diversos elementos-chave.

Num contexto actual, caracterizado por enorme heterogeneidade (Evans, 2005) e distanciamento dos processos narrativos estipulados pela História da Arte, ficam as questões: quais as ferramentas certas para o desenvolvimento do projecto artístico, quais as circunstâncias adequadas e, em último caso, que ensino artístico?

Este artigo apresenta uma análise exploratória que visa demonstrar a compreensão da relação entre projecto artístico e identidade como elo para a valorização da heterogeneidade, e contribuir para a especificidade do ensino artístico.

Apresenta-se a análise da obra e do percurso do artista português Luís Fortunato Lima (Porto, 1976), que se desenvolve visual e concetualmente a partir de um pequeno território na freguesia de Campanhã, no Concelho do Porto. Centrado no estudo da temática da paisagem desenvolvida pelo autor, procura-se perceber como o território de origem serve como reflexo no desenvolvimento

de um projecto artístico e autoral que percorre algumas das problemáticas mais relevantes da pintura como: o ‘não-lugar’, a desumanização do território, a ruína, o uncanny, entre outras, num espectro referencial associado à identidade pessoal. Pretende este artigo apresentar como o projecto artístico é indissociado do processo de construção identitária e, de que forma, se encontra tangência entre o desenvolvimento pessoal com o desenvolvimento artístico. Nesse sentido, este exercício cruza uma dupla dimensão metodológica: a análise do percurso artístico na relação com o espaço físico e social do território de Campanhã; e a análise exploratória de dimensões identitárias baseada na abordagem dialógica de self, tal como refletida na obra do artista.

Para o efeito, com o objetivo de explorar a relação entre a conceção e o desenvolvimento da obra e a identidade no percurso artístico de Luís Fortunato Lima, realizou-se uma entrevista semi estruturada ao artista a partir de duas questões centrais: *Como descreveria a sua obra e o seu projeto artístico no global, e que diferentes fases de evolução destaca desde o início?*, e *Quais as principais fontes de influência na tua obra desde o início?*. Procedeu-se posteriormente a uma análise exploratória do conteúdo partilhado visando a identificação de vozes proeminentes — posições do Eu — identificadas pelo artista, demonstrativas da relação obra versus identidade.

## 1. Projecto Artístico e Identidade

O espaço de infância e adolescência do autor, sobretudo o território do Vale de Campanhã, aparece direta e indiretamente projectado nas suas obras. Diretamente, no sentido em que os assuntos e os temas são registados *in loco*, com recurso ao desenho, máquina fotográfica e mesmo com a recolha de objetos; e indiretamente, porque, como o próprio indica no final da sua entrevista, será a partir da memória e da imaginação que tem trabalhado nos últimos tempos, como nas obras da recente exposição “A casa da infância” (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2019). Nestas obras, o autor *colou* imagens, memórias e sensações, construindo espaços de aparente veracidade, mas que aludem a momentos da sua experiência, onde se cruzam realidade e ficção.

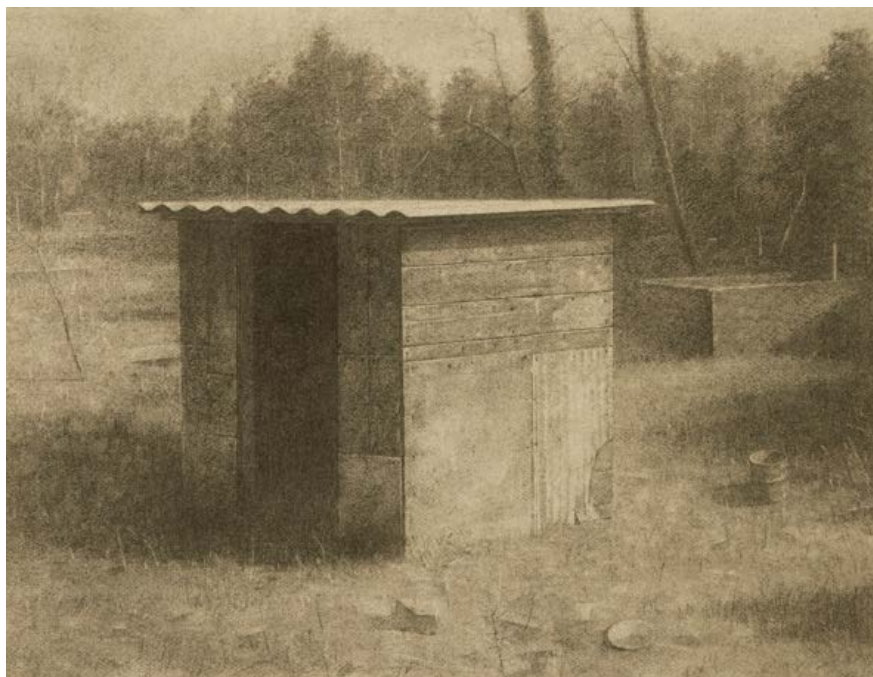
*O processo que conduz ao emergir da imagem, no acto concreto do desenho, é suscitado por esfumadas manchas de carvão, nas quais o olhar encontra vultos de estruturas, objectos-alvo, por vezes associando-os, subconscientemente, a lembranças de carácter não visual: o toque das ervas secas ou da chapa quente, a rugosidade do muro, a direcção do vento, a sensação de caminhar sobre um chão irregular* (Luís Fortunato Lima, Texto da exposição “A casa da infância”, 2019)



**Figura 1** · Luís Fortunato Lima, *Paisagem em construção*, óleo sobre tela, 126x146cm, 2004. Imagem gentilmente cedida pelo artista

**Figura 2** · Luís Fortunato Lima, *Monte de fragmentos da cidade*, óleo sobre tela, 145x195cm, 2008. Imagem gentilmente cedida pelo artista

**Figura 3** · Luís Fortunato Lima, *Fragmento de tijolo*, óleo sobre tela, 33x38cm, 2008. Imagem gentilmente cedida pelo artista



**Figura 4** · Luís Fortunato Lima, *A casa da infância*,  
carvão sobre papel, 2019.  
Imagem gentilmente cedida pelo artista

As suas pinturas e desenhos partilham deste espaço entre o visual e o sensorial, entre o presente e o passado, numa alusão a algo que parece simultaneamente em construção e em ruína. Tal como refere na entrevista, a ruína é sempre o “passado e o futuro”, como se poderá observar na obra “Paisagem em construção”, de 2004, (Figura 1.), onde o elemento central aparenta estar em ruína, quando se trata de um edifício em construção, do que viria a ser o Shopping Alameda. Fortunato Lima promove, desta forma, um diálogo entre o exercício de ver e do fazer, com o do sentir e da memória, promovendo nas suas imagens uma dimensão de “paisagem universal”, um espaço que parece ser mais abrangente do que aquele que está verdadeiramente representado.

Se por um lado, o seu trabalho, remete para a mimética da observação, sobretudo após 2009, quando inicia a leccionação de Desenho na FAUP, ou de autores da sua referência como, Antonio López García. Simultaneamente, a vontade de incutir nos seus espaços uma natureza metafísica, uma natureza “psicossociocultural”, recorrendo a outra das suas referências, Giorgio de Chirico. O paradoxo destes posicionamentos é evidente ainda na representação de espaços e objetos que remetem para o real, o aqui e o agora, e simultaneamente para o ficcional, para o não-lugar e para o intemporal. Tanto nas obras sobre paisagem, como nas suas naturezas-mortas, é evidente o interesse de Fortunato Lima na história da Arte, tendo sido o alvo da sua investigação doutoral: “*NATUREZAS-MORTAS*” *ANTES DA NATUREZA-MORTA - Bases para o estudo e contemplação das formas preliminares da natureza morta em Portugal* (Doutoramento em Arte e Design, FBAUP 2017). As suas obras sobre esta temática evidenciam o efeito da investigação teórica realizada sobre a natureza-morta, mas assumem-se igualmente como investigação em si. Isto é, as suas obras projectam a investigação teórica, mas igualmente precedem a investigação teórica, razão pela qual, segundo a nossa perspectiva, levasse o autor a realizar uma investigação doutoral de natureza teórica em vez de teórico-prática como poderia ter feito, mantendo a integridade dos territórios da natureza-morta e do seu trabalho artístico.

A condição que o artista *pretende* de paisagem universal é conseguida pela indefinição de alguns dos espaços representados, bem como pela ambiência em que as cenas se desenrolam. Espaços em luz de ocaso com céus de tonalidades amareladas ou esverdeadas, ou grandes áreas de sombra e figuras em contra-luz, incutem na cena sensações de intemporalidade e abandono, convocando estados de estranheza e familiaridade. Deste modo, as suas obras assumem-se no território do Uncanny, ou mesmo do Sublime, sobretudo no universo de Caspar David Friedrich (1774-1840), onde o espaço se apresenta

na condição pré ou pós-catástrofe, embora nunca durante esse evento. A esse exemplo, a obra “Monte de fragmentos da cidade”, de 2008 (Figura 2.), recupera “O Mar de gelo” (Caspar David Friedrich, 1824), evocando a descrição melancólica e nostálgica do desaparecimento do navio “Esperança”, reunindo a espectacularidade do espaço à aparente passividade do evento trágico ali descrito. Em “Monte de fragmentos da cidade”, um acumular de detritos de demolição urbana são apresentados num ambiente sombrio e monocromo, impedindo, numa primeira leitura, identificar a dimensão dos elementos, que contrariamente à cena de Friedrich, não apresenta um espaço megalómano proporcionado pelo reduzido tamanho do navio, mas um pequeno monte de detritos de uma pequena obra suburbana.

Denota-se então um diálogo constante de paradoxos entre processos de natureza conceptual com outros de natureza prática, bem como do contraste entre o físico e o metafísico. A exemplo, se nas suas paisagens, prevalece, o enquadramento de close-up, com fragmentos de múltiplos elementos arquitectónicos (e, em alguns casos, elementos naturais), nas pinturas de naturezas-mortas, os objectos são dispostos ao centro do quadro, de modo objectivo para uma observação atenta, mas sobre um fundo indefinido, quase paisagem, como se poderá observar na obra “Fragmento de tijolo”, de 2008, (Figura 3.). Esta dupla condição: rigor/indefinido assume-se como um dos principais elementos-chave do projecto autoral de Fortunato Lima.

Assim, e apesar da curta extensão da análise, fica visível que alguns dos elementos que caracterizam o projecto artístico do artista Luís Fortunato Lima, devem estar plasmados na identidade da pessoa Luís Fortunato Lima, algo que analisaremos de seguida.

## 2. Identidade e Projecto Artístico

A obra de Luís Fortunato Lima não é indissociável de um processo de construção identitária paralelo, pelo que interessa explorar de que forma se estabelece a tangência entre o desenvolvimento pessoal e o artístico, e de que forma esta relação se reflete na obra. Recentes desenvolvimentos nas áreas das Ciências Sociais têm contribuído para a compreensão dos processos de construção da identidade pessoal, destacando-se as conceções dialógicas do *self*, nomeadamente, a Teoria do Self Dialógico (TSD), (Hermans, 2013, Hermans, Kempen, & van Loon, 1992).

Alicerçada nas conceções de identidade (*self*) de William James (1980) e de Mikhail Bakhtin (1979/1986), a TSD define o *self* como uma multiplicidade de posições do “Eu” (i.e., centro da experiência pessoal), internas (e.g., facetas e

papéis pessoais) e externas (e.g., outros reais, imaginados ou recordados, cultura), relativamente autónomas e em diálogo numa paisagem imaginária definida espaço-temporalmente. O Eu transita entre posições diferentes e até opostas, caracterizadas por relações de domínio, de maior ou menor proeminência, num diálogo mediado por signos partilhados através da sua voz. Estas vozes interagem como personagens de um filme, questionando-se, emitindo respostas, acordando ou discordando, discutindo e digladiando, negociando e integrando, e de onde emerge um self narrativamente estruturado, multivocal, coerente e uno (Hermans, 2013; Gonçalves & Salgado, 2001). Neste contexto, o acesso à organização do self em determinado momento impõe que para cada posição do Eu exista uma meta-posição (e.g., "Eu motivado") a partir da qual a pessoa reflete sobre a sua posição atual (e.g., "Eu como artista"), relativa a qualquer objeto (e.g., "a minha obra"), permitindo-lhe descrever o seu posicionamento no momento (Gonçalves & Salgado, 2001).

Fortunato Lima identifica, globalmente, quatro momentos centrais na evolução do seu projeto artístico, nomeadamente: o espaço e o território da sua infância e adolescência; o confronto com duas realidades socioculturalmente contratantes — contexto familiar e contexto académico - com a entrada para a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP); a sua exposição "Suburbano" realizada algum tempo depois de terminar o curso; e a sua mais recente experiência como professor, nomeadamente, de Desenho na Faculdade de Arquitectura (FAUP) e actualmente, também, no ensino de Pintura, na FBAUP. Começa, neste sentido, por destacar como elemento-chave da sua obra em termos conceptuais, o espaço/território em constante transformação, que o remete para as suas vivências da infância e adolescência no sítio onde residia com os pais e onde residia a avó. Aos 10 anos, com a construção da Via de Cintura Interna, principal artéria rodoviária do Porto, Luís Fortunato Lima tem contacto com as duas facetas do mesmo território que caracterizam a sua obra: a transformação do espaço observado e a sua "ruína". As imagens produzidas a partir de fotografias desta época refletem esta vivência e os referentes do quotidiano da fase inicial da sua obra: "uma realidade que conheci". Esta perceção do espaço em transformação é algo patente ainda hoje na forma como pensa a paisagem. Acrescenta também a influência da história da arte na forma como completa as suas pinturas com "envolvências esverdeadas" que refletem o seu fascínio pela plasticidade da pintura antiga de paisagens.

No mesmo sentido, Luís Fortunato Lima demarca como um momento mais intenso na sua obra, a realização da exposição "Suburbano", pela "descoberta de uma expressão", por lhe atribuir uma característica autobiográfica: "sentir

que há uma expressão” na obra. Considera este trabalho de elevada “tensão psíquica” que resultou numa obra de cores e traços mais exacerbados que vai para além da fotografia, mais expressiva e “metapictórica”. Este é um momento que demarca a necessidade de expressar e enfatizar uma presença psicológica no espaço, tendo os trabalhos de Giorgio de Chirico (1888-1978) como referencial. Salienta ainda o evitamento intencional da figuração, com o objetivo criar de uma relação de intimidade com a paisagem sem descorar o fascínio pela observação direta das coisas. Daqui resulta uma pintura de paisagem apresentada pela observação próxima e descrita ao pormenor, “à textura”, e onde reinventa a atmosfera que envolve o objeto. O seu objetivo é o “efeito da presença” que ultrapassa a representação.

Um terceiro facto destacado pelo autor, que o mesmo descreve nesta ordem assumindo conscientemente a posição “Eu hoje a pensar no passado”, remete para o período de entrada para o curso de Pintura e para o choque resultante do confronto com dois contextos “psicossocioculturais” contrastantes, “dois mundos à parte do ponto de vista estético, económico e sociocultural”: a realidade familiar, humilde, e a afetividade dos pais e o contexto da faculdade. Daqui resulta a necessidade de retratar o espaço da infância, numa indissociação entre a pintura de imagens e a sua origem que deriva na vontade de manter essa relação afetiva com os pais e a realidade familiar para além de além de algo que pinta por convicção. O artista vinca, mais uma vez, a opção por “retornar” através da sua obra a esse contexto, nomeadamente, à afetividade com os pais. Refere ainda Peter Fuller para justificar na sua obra uma forma de expressão como vontade de retornar a esse sentimento de relação com o espaço da infância (Figura 4.) Por último identifica a sua mais recente experiência como professor, nomeadamente, na área da Arquitetura, como origem de um maior rigor entretanto conferido à execução do seu trabalho. Um rigor interpretado como necessário, contudo, eventualmente exagerado, o que o levou a rever este aspeto nos trabalhos subsequentes. Associada a esta experiência, refere um aspeto da sua obra que pretende alterar no futuro: a morosidade na execução das peças. Revendo-se na obra de Antonio López García (1936), fortemente enraizados na necessidade de revisão e insistência na correção da obra e na visão da pintura como projeto inacabado, Luís Fortunato Lima partilha resultar daqui também frustração e saturação associadas a estes processos de execução da pintura.

A partir de uma análise exploratória, é possível perceber a relação entre aspetos identitários e a sua obra, através da identificação das vozes mais proeminentes associadas a cada momento destacado pelo próprio. Como exemplo, no primeiro momento destacam-se posições internas do Eu como “Eu como artista

a refletir sobre a minha obra", "Eu como criança e adolescente", "Eu como observador de territórios", "Eu como artista fascinado", e externas "a minha avó", "os meus pais", "o espaço da minha infância". No segundo momento, destacam-se posições internas como "Eu como precisando de expressão" em contraste com "Eu com expressão", "Eu como tenso", "Eu como fascinado", "Eu como artista que evita" por oposição "Eu como artista que valoriza", e posições externas como "Giorgio de Chirico". Segue na descrição do terceiro momento posições internas como "Eu como aluno de Arte", "Eu como único membro da família no ensino superior", "Eu como criança", "Eu como chocado", "Eu como tendo necessidade", e posições externas como "o meu pai", "a minha mãe" e "Peter Fuller", bem como duas metaposições: "Eu no presente" e o "Eu no passado". Por último, emergem posições internas como "Eu como professor", "Eu como artista pouco rigoroso" em contraste com "Eu como artista rigoroso", "Eu como artista demasiado lento" por contraste com "Eu como artista mais rápido", "Eu como artista com necessidade de mudar", e posições externas como "a Arquitetura" e "Antonio López García". É ainda possível identificar a metaposição do "Eu no presente, mais velho" e a metaposição "Eu como artista em fase de mudança", a partir da caracterização atual do estado de coisas na sua obra, nomeadamente, como estando mais distante dos seus "referenciais da infância" e em fase de definir referenciais alternativos, considerando a última exposição como "último reduto" onde, cansado de pintar a partir de fotografias, procura orientar-se para a memória e a imaginação e "trabalhar com aquilo que tenho dentro do corpo", daquela que parece ser a posição "Eu como indefinido/confuso" em relação ao que está por vir.

Este exercício exploratório permite perceber a relação permanente entre a obra produzida e as influências de que o artista parte, internas (i.e., fascínio pela pintura antiga) e externas (i.e., família e outros artistas), numa tentativa de definir um referencial teórico e posteriores metodologias que permitam aceder, nomeadamente, ao papel da educação, da formação em Artes Plásticas, na construção do projeto artístico.

## Conclusão

O exercício exploratório aqui descrito permite demonstrar uma relação clara entre o desenvolvimento do projeto artístico de Luís Fortunato Lima e dimensões da sua identidade, quer a partir da análise da sua obra, quer a partir da sua perspetiva. É notória a identificação e múltiplas fontes de influência no seu trabalho que vão para além de competências técnicas e estéticas, nomeadamente, influências familiares, da formação em Belas Artes, de outros autores e do zeitgeist vivido em diferentes fases da sua experiência. Estas vivências estão

respalgadas na sua obra no modo como valoriza o espaço e o território, quer pelo constante retorno ao lugar onde viveu, quer pelo modo como constrói essa relação, visualmente, sensorial e cognitiva. Esta relação entre o projecto artístico e a identidade poderá ser um veículo importante para perceber os diferentes factores que contribuem para a formação e desenvolvimento do artista, de particular relevância para a educação nas Artes. Apesar de na sua reflexão Luis Fortunato Lima não especificar de a influência da formação em Belas Artes, para além da referência ao papel da História da Arte e da pintura antiga na sua obra, esta deverá ser uma dimensão a ser aprofundada no futuro: de que forma o processo de formação e educação em Belas Artes poderão potenciar a construção do projeto artístico dos seus alunos? Aqui, o reconhecimento de que os aspectos do desenvolvimento identitário assumem de forma significativa presença no projecto artístico, a aposta na sua análise, com recurso a metodologias mais elaboradas e específicas, deverá garantir a valorização do potencial singular da identidade e da sua implicação/afirmação no desenvolvimento de projectos artísticos sólidos e personalizados. Desta forma, a resposta ao contexto actual, numa sociedade de múltiplas vozes e de heterogeneidade, a afirmação identitária poderá ter papel relevante, quer ao nível do sujeito, quer ao nível do artista.

## Referências

- Bakhtin, M.M. (1986). *Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press. (Original work published 1979).
- Bourriaud, Nicholas (2009) *Altermodern Manifesto*, Tate Modern, Londres.
- Broucek, F. (1991) *Shame and the Self*, The Guilford Press, Nova Iorque.
- Conde, I. (2011) *Crossed Concepts: Identity, Habitus and Reflexivity in a Revised Framework*, Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, retirado de: [http://cies.iscte-iul.pt/destaques/documents/CIES-WP113\\_Conde.pdf](http://cies.iscte-iul.pt/destaques/documents/CIES-WP113_Conde.pdf).
- Evans, Fred (2009) *The Multivoiced Body: Society and Communication in the Age of Diversity*. Columbia University Press.
- Gonçalves, M. M. & Salgado, J. (2001). *Mapping the Multiplicity of the Self. Culture & Psychology*, 7(3), 367–377.
- Holquist, M. (1990). *Dialogism: Bakhtin and his world*. London: Routledge.
- Hermans, H. J. M. (2013). The Dialogical Self in education: Introduction. *Journal of Constructivist Psychology*, 26(2), 81–89. DOI: 10.1080/10720537.2013.759018
- Hermans, H. J. M., Kempen, H. J. G., & Van Loon, R. J. P. (1992). The dialogical self: Beyond individualism and rationalism. *American Psychologist*, 47, 23–33.
- James, W. (1890). *The principles of psychology* (Vol. 1). London, UK: Macmillan.
- Lyotard, Jean François (1979) *La condition Postmoderne*, Éditions Minuit, Paris
- Loureiro, Domingos (2017) *Projeto artístico e identidade pessoal*, in Ferreira, A. Q.: *Pensar o Fazer da Pintura — 31 teses sobre investigar e criar em pintura*, Afrontamento / i2ADS pp128- 137.

# Curiosidade e inquietude: a ponte entre a ditadura e a liberdade na obra de João Nunes

*Curiosity and inquietness: the bridge  
between dictatorship and freedom in the work  
of João Nunes*

**ELIANA PENEDOS-SANTIAGO\* & NUNO DUARTE MARTINS\*\***

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*Portugal, Designer.

AFILIAÇÃO: ID+ / Universidade do Porto. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4000-421 Porto, Portugal. E-mail: elianapenedossantiago@gmail.com

\*\*Portugal, designer.

AFILIAÇÃO: IPCA/ID+. Vila Frescaíña S. Martinho, 4750-810 Barcelos, Portugal. E-mail: nmartins@ipca.pt

**Resumo:** Este artigo decorre da análise da vida e obra do designer João Nunes que se desenrolou a partir de uma entrevista realizada na primeira pessoa, em Serra de Arga, em janeiro de 2019. Procuramos encontrar pontos transversais entre a sua obra e o contexto social e político da sua formação pessoal e profissional e em que medida a sua experiência como designer no exército, durante um regime de ditadura e a sua formação académica num período pós revolução se refletem na personalidade ativista e socialmente responsável que conhecemos hoje.

**Palavras chave:** João Nunes / Design Activism / Craft Design / História de Vida.

**Abstract:** This article stems from the analysis of the life and work of the designer João Nunes developed out of an interview conducted at his home and studio in Serra de Arga, in January 2019. We aim to find cross points between his work and the social and political context of his personal and professional background and to what extent his experience as a designer in the army, during a period of dictatorship and his academic graduation in a post revolution period, do reflect the activist and socially responsible personality we know today.

**Keywords:** João Nunes / Design Activism / Craft Design / Life Story.

## Introdução

João Nunes nasceu em 1951, em Vila Nova de Gaia. A descoberta do tira-linhas, do afiar da mina do lápis ou da destreza da passagem de um desenho a tinta da china deu-se muito cedo no atelier do seu pai, o arquitecto Tavares Nunes.

Iniciou a sua atividade profissional como fotógrafo e artista gráfico em Angola, realizando alguns trabalhos de índole política para o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), contrariando então a posição política do regime. Regressado a Portugal em 1976, estudou Design Gráfico na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Fundou dois estúdios na área das artes gráficas, em 1978 e em 1983. Em 1989 criou um estúdio próprio, onde passou a desenvolver a sua atividade profissional, na área do design de comunicação. Na década de noventa, idealizou e produziu a comunicação visual do Teatro Nacional S. João. Foi professor convidado na Universidade de Aveiro de 2004-2017 onde desenvolveu projetos que ligam o craft+design, a natureza, e a identidade portuguesa.

A investigação e o projecto, dimensão crítica e social, sempre revestiram o seu trabalho de sentido ético e pedagógico, desenvolvendo, com as Aldeias de Xisto, um importante trabalho no âmbito do design social. João Nunes abriu as portas do design desenhando novos caminhos que permitem aceder às vontades, e aos preconceitos, e a novas e melhores formas de fazer. Aproximar as comunidades e recuperar heranças culturais de inestimável valor. Investigador atento e experimentador nato, adaptou-se ao seu contexto sem nunca abandonar a dissonância, a irreverência e a experimentação (Bártolo, 2016).

Neste artigo, é analisado um conjunto de trabalhos produzidos durante o período em que o autor colaborou com o Departamento de Comunicação do Exército em Angola como designer gráfico como um ponto de partida, os primeiros passos na materialização de uma inquietude através do design. A oposição de João Nunes à Ditadura portuguesa que o levaria a colaborar, durante a guerra colonial, com o Departamento de Informação e Propaganda do MPLA, a sua experiência como aluno do curso de Artes Gráficas na Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1976, são alguns dos fatores que nos ajudam a compreender a dimensão crítica e social que sempre revestiram o trabalho do autor ao longo de quase cinco décadas.

Recorrendo ao método de entrevista (Quivy & Campenhoudt, 2008), realizada ao autor na manhã do dia 29 de janeiro de 2019, em Serra de Arga, e ao método de observação direta (Banks & Zeitlyn, 2015) tivemos oportunidade de conhecer a passagem de João Nunes pela Escola de Belas Artes do Porto: conhecer e contactar com algumas peças gráficas fruto da sua experiência como designer durante a guerra colonial, enquanto cumpria o serviço militar; terminando com a

partilha do Projecto ÍRIS DARGA, a concretização de um lugar criativo, dedicado ao Craft Design. Neste processo, foram fotografados materiais gráficos e maquetes de trabalho do autor, permitindo a criação de ferramentas de auxílio à memória (Tinkler, 2013) e uma melhor documentação da investigação em curso.

A presente análise está integrada num estudo que visa a inscrição e legitimação do conhecimento individual e experiência de um grupo de artistas, professores e investigadores, licenciados pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, nos anos sessenta e setenta, coincidente com o período pré e pós da revolução social e política de 25 de Abril de 1974.

### **1. João Nunes: fotógrafo e artista gráfico do exército em Angola no cumprimento do serviço militar**

João Nunes iniciou a sua atividade profissional como fotógrafo e artista gráfico em Angola, no exército e enquanto cumpria o serviço militar. Ao abrigo do serviço militar obrigatório o autor é expedido para Luanda no início dos anos 70 onde viria a integrar o Departamento de Comunicação e de Foto-Cine do Exército. O Destacamento de Fotografia e Cinema da Região Militar de Angola era um posto avançado ao nível da produção e transmissão audiovisual (Bártolo, 2016). Nele, colaboraram importantes figuras da história da comunicação portuguesa. João Nunes esteve ligado ao design e à produção gráfica, desenvolvendo cartazes, ações de propaganda, desde a conceção, processo gráfico e fotográfico, até à impressão.

João Nunes auto refere-se, neste período, como um “agente duplo” que atuava em ambas as margens do eixo político, mas ideologicamente ao lado do MPLA. Mantendo sempre uma posição firme contra a Ditadura portuguesa, colaborou diversas vezes com o Departamento de Informação e Propaganda do MPLA. (Figura 1 e Figura 2).

O Departamento de Comunicação e de Foto-Cine do Exército estava ligado ao comando chefe das forças armadas. No setor de design, fotografia e impressão trabalhavam cerca de sete pessoas com coordenação estratégica de um General e de um Coronel, que não eram operativos gráficos. João Nunes considerava esta experiência como uma grande oportunidade de formação profissional, contudo confessa ter tido grandes dificuldades na gestão da veia política, procurando sempre nas suas ferramentas como designer, caminhos para as vozes da liberdade. (Figura 3, Figura 4 e Figura 5).



**Figura 1** · João Nunes com a maqueta do cartaz de 1974 para o MPLA “O Povo no Poder” e a “Vitória é Certa” desenvolvida pelo autor no período em que cumpriu serviço militar no Departamento de Comunicação do Exército em Angola. Arquivo João Nunes. Fonte: própria.

**Figura 2** · Maqueta do cartaz de 1974 para o MPLA “LO MPLA EYOVO LIOCILI” e “LO MPLA OWINI KU SOMA” nas línguas Tchokwe e Umbundo. Arquivo João Nunes. Fonte: própria.

**Figura 3** · João Nunes com a maqueta do cartaz de “Liberdade Alegria” desenvolvida pelo autor, no período em que cumpriu serviço militar no Departamento de Comunicação do Exército em Angola. Arquivo João Nunes. Fonte: própria.



**Figura 4** · Maqueta do cartaz de “Unir Construir” desenvolvida por João Nunes, no período em que cumpriu serviço militar no Departamento de Comunicação do Exército em Angola. Arquivo João Nunes. Fonte: própria.

**Figura 5** · O autor com a maqueta do cartaz de “Unir Construir” e Susana Barreto em Serra de Argã. Fonte: própria.

## 2. Aluno do primeiro curso de Artes Gráficas na ESBAP:

### 1976 o ano das grandes mudanças sociais e políticas

Aluno ao abrigo da lei militar, João Nunes regressou a Portugal em 1976, ano em que ingressou no ano inaugural da licenciatura em Design de Comunicação - Arte Gráfica na Escola Superior de Belas Artes do Porto.

Segundo João Nunes, quando ingressou na ESBAP em 1976, o curso de design dava os primeiros passos. Sem grande equipamento, com professores que migravam do curso de pintura, escultura e arquitetura, o autor refere o seu descontentamento e desilusão ao perceber que a presença do design era muito pontual.

A escola vivia neste período uma fase de grande turbulência e sucessivas transformações. Diferentes facções políticas com múltiplas assembleias gerais, tudo se discutia, tudo se questionava: a escola, o sistema de ensino, os professores...

O percurso de João Nunes como aluno é particular. Dado o seu estatuto militar, foi-lhe permitido integrar um regime especial que permitia as avaliações por exame (trimestrais) sem exigência de cumprimento dos períodos letivos obrigatórios. Segundo o autor, este modelo transformou a sua frequência do curso de Design numa experiência interpessoal com as diferentes individualidades da época, como Calvet de Magalhães, José Rodrigues, Dario Alves, João Machado, Amândio Silva ou Álvaro Lapa, longe da relação professor/aluno.

A grande abrangência intelectual e a formação ampla e transversal destes professores ajudaram João Nunes a definir e estruturar a personalidade que conhecemos hoje.

## 3. O ciclo do design gráfico dá lugar ao ciclo da natureza

João Nunes considera que a partir do momento em que deixou o atelier no Porto, fechou o ciclo do design de comunicação e entrou no ciclo do conhecimento da natureza (Nunes, 2019). É sua intenção hoje, ligar o design ao ciclo da natureza e às tecnologias tradicionais, como por exemplo a madeira e o ferro. Vive neste momento no local onde há trinta anos reunia com os amigos e “carregava baterias”.

Foi intenção do autor, abrir portas e assim permitir o contacto e a aproximação de curiosos com o entorno da sua esfera pessoal e aí experimentarem ferramentas adequadas à produção de uma série de peças em ferro e madeira. João Nunes iniciou esta experiência com atividades em família usando a técnica do *papier maché*. Abriu as portas de sua casa como alojamento local para famílias nacionais e estrangeiras, convida pais e filhos a participarem nas oficinas convertendo estes momentos numa espécie de laboratório de investigação.

Lança temas relacionados com a natureza, como a ornitologia, transportando-os por meio destas experiências, para uma memória cidadina. João Nunes



**Figura 6** · Publicação AgriCultura Lusitana 2015, Aldeias do Xisto. Arquivo João Nunes.  
Fonte: própria.

manifesta o seu interesse pelas questões ambientais ligadas à questão do fazer. É importante para o autor olhar para uma árvore, retirar um pedaço dessa árvore e perceber que uma parte deste elemento da natureza será preservado no objeto.

Docente, investigador, curador, e designer gráfico, João Nunes promoveu, ao longo da sua carreira, uma forte ligação entre o design e o artesanato. O caminho percorrido entre o DESIGN87 (Design Artesanal) e as Aldeias do Xisto (Figura 6), (projeto no qual se integra o Craft Design e o pensamento multidisciplinar, ambos fundamentais ao desenvolvimento do interior do país) permitiram que João Nunes crescesse como designer intervencionista, estratégico e ambientalista.

Para o autor, o design não esgota a sua área de atuação. Bom design é o design de grande humildade. Design com responsabilidade social, design activismo, design relacional ou design estratégico assentam na humildade, receptividade e respeito pelo conhecimento de todos os profissionais envolvidos. (Nunes, 2016).

Numa visita a Amesterdão, na década de 80, tomou contacto com a forma como os holandeses pensavam o Craft Design. Em Cerveira o artesanato foi sempre significativo. Inspirado por esta visita, organizou em 1985, e em cerca de dois meses juntamente com José Rodrigues, uma exposição/concurso

intitulada “Vila Nova de Cerveira: Design Artesanal”. Composta por um júri e personalidades ligadas à etnologia como Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, abriu-se assim o caminho de ligação entre o desenho, o projeto, o saber fazer e as tecnologias. Uma mais valia em termos económicos e em termos de relacionamento e estabilidade entre as pessoas.

Mais tarde, em 2012, num congresso sobre Craft Design no Porto, tomou contacto com a associação ADXTUR e consequentemente com as Aldeias do Xisto. Os três últimos projetos que desenvolveu, a partir de então, em colaboração com esta entidade, deram a João Nunes a oportunidade de pensar as ligações entre o saber fazer manual, a área do projeto e o design. Água Musa, L4Craft, Agricultura Lusitana, foram apresentados no mês de dezembro de 2018 em Lisboa, num seminário que permitiu a reflexão sobre o futuro das Aldeias do Xisto integrando o Craft Design e o pensamento multidisciplinar, ambos fundamentais ao desenvolvimento do interior do país.

### Conclusão

Segundo o próprio João Nunes, um privilegiado no que toca às suas origens familiares, fonte de literacia cultural e artística que guardará para a vida, foi desde cedo compreendido, estimulado e apoiado na construção e orientação do pensamento e posteriormente no caminho percorrido.

O inconformismo e a vontade de contribuir para um mundo melhor, desenhado de acordo com ideologias de forte cariz humano, por meio de relações sociais e culturais, são o combustível desta chama ativista que move o autor desde muito cedo.

Encontrou no design não apenas uma voz mas também uma poderosa ferramenta de (re)construção social e cultural. Para o João Nunes o design não esgota a sua área de atuação, e a humildade é a chave do “bom design”.

Estar atento e receptivo, observar e ouvir as necessidades do mundo são o segredo da vitalidade artística do autor. João Nunes não se vê como um tradutor, procura antes interpretar a mensagem na esperança de que essa voz possa estimular, dinamizar e criar novos pensamentos.

Designer intervencionista, estratégico e ambientalista, como se auto intitula, faz tanto pelo mundo como pela sua arte, numa relação de reciprocidade, esclarecendo a sociedade sobre a importância de uma força ideológica que neste caso em particular se difunde pelo design.

## **Referências**

- Banks, M., & Zeitlyn, D. (2015). "Visual Methods in Social Research." SAGE Publications.
- Barreto, S; Lima, C.; Penedos, E. (2019) Conversa com João Nunes, 29 de Janeiro.
- Bártolo, José & Barbosa, Helena (2016). "Coleção Designers Portugueses: João Nunes". Matosinhos: Cardume Editores. n.º9 pp. 9-25.
- Prossner, Jon 1998, *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Falmer Press, London.
- Quivy, R., & Campenhoudt, L. V. (2008). "Manual de Investigação em Ciências Sociais." Lisboa: Gradiva.

# Travesías de la pintura de Almudena Fernández Fariña: escribir pintura, tejer pintura, pintar

*Crossroads of Almudena Fernandez Fariña's painting: writing painting, weaving painting, painting*

ISABEL CÁCERES FLORES\*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*España, artista plástica y Investigadora predoctoral.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Departamento de Pintura, línea de Investigación: La pintura en el campo expandido. Rúa da Mestranza número 2, Pontevedra, 36002 España. E-mail: cfloresisabel@gmail.com

**Resumen:** En esta comunicación se propone una lectura de la travesía pictórica de Almudena Fernández Fariña. Para ello se tomarán como estudio de caso cuatro de sus obras: “Sin título” (1998), “Knoten” (2004), “Pintura Hábitat” (2005) y “Mural Concha” (2013) que se analizarán en los apartados que dividen este artículo: Escribir pintura, Tejer pintura y Pintar. Dichas exposiciones nos permitirán conocer la evolución que experimenta la pintura de Fernández Fariña desde sus primeros lienzos escritos, hasta la salida de su pintura del marco del cuadro al espacio arquitectónico a través del uso del ornamento.

**Palabras clave:** Pintura fuera del marco / decoración / ornamento / site/non-site.

**Abstract:** *This communication proposes an interpretation of the crossroads of Almudena Fernández Fariña's painting. With the aim of doing that, four of her artworks will be use as a case of study: “Sin título” (1998), “Knoten” (2004), “Pintura Hábitat” (2005) and “Mural Concha” (2013). These artworks will be analysed in the sections dividing this article: Writing painting, Weaving painting and Painting. These works will allow us to get to know the evolution that Fernández Fariñas' s painting experienced from her first written canvases, until the outing of her painting from the frame to the architectural space through the use of ornament.*

**Keywords:** *Out of frame painting / decoration / ornament / site/non-site.*

## Introducción

Almudena Fernández Fariña (Vigo, 1970), es una de las artistas españolas cuya pintura se sitúa fuera del marco del cuadro (Fernández Fariña, 2009). Artista, doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo y docente en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Fernández Fariña desarrolla su producción artística desde los años 90.

En los últimos años, su obra ha sido mostrada en exposiciones individuales como "Pencilstroke" (Galería Lilliput, Librería Versus, Vigo, 2015) o "Pintura t" (Quease Galería, Espacio t, Oporto, 2010) y colectivas como "Mulleres do Silencio. De Maruja Mallo a Ángela de la Cruz" (Museo MARCO, Vigo, 2016), o "Así nos ven, así somos?" (Casa Galega da Cultura, Vigo, 2015). Ha sido premiada, entre otros, con el Primer Premio de Pintura L' Oreal (2000) o la Beca Pollock-Krasner Foundation (Nueva York, 2001). Además, colecciones privadas y públicas, como la Fundación Caja Madrid o el Museo de Pontevedra, cuentan con obras de la artista.

Su tesis doctoral "Lo que la Pintura no es. La Lógica de la Negación como Afirmación del Campo Expandido de la Pintura" (Universidad de Vigo, 2009), fue premiada con el Premio Provincial a la Investigación Diputación de Pontevedra, 2009 (Humanidades y Ciencias Sociales) y con el Premio Extraordinario de Tesis de la Universidad de Vigo 2008/2009 (Humanidades).

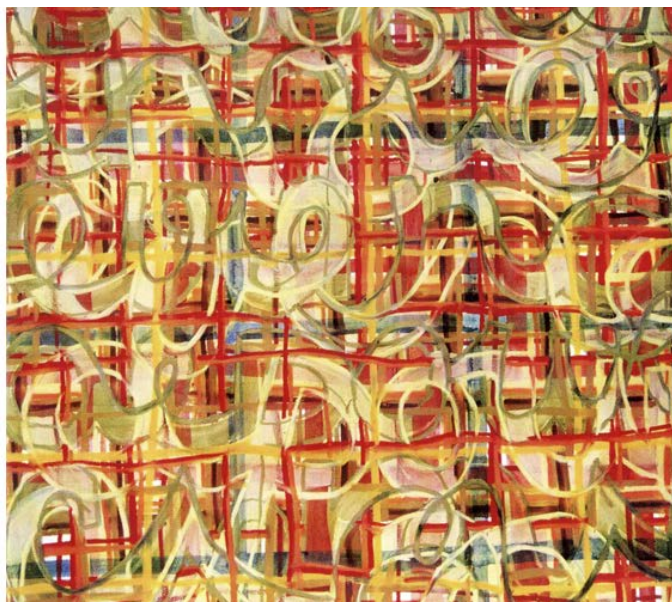
Actualmente, la práctica artística de Almudena Fernández Fariña se desarrolla en el campo expandido (Krauss, 1979) de la pintura. No obstante, en sus inicios su pintura se situaba dentro del lienzo y se des-situaba en el espacio expositivo (Cruz, 2006).

Esta comunicación se centra en el momento en que la pintura de la artista cruza los límites del soporte bidimensional del lienzo para expandirse y situarse en el espacio arquitectónico. Para ello, el artículo se ha estructurado en tres apartados: Escribir pintura, Tejer pintura y Pintar, que nos permitirán realizar un estudio de caso con cuatro de sus obras, observando cómo la tendencia a la ornamentalización de su trabajo coincide con la repetición de los motivos más allá del límite del bastidor, fuera del marco (Fernández Fariña, 2009).

### 1. Escribir pintura

En sus inicios, la pintura de Almudena Fernández Fariña se presenta como una escritura pintada sobre cuadros de gran formato. La artista escribe con brocha y pintura sobre el lienzo, textos cuyas palabras se sedimentan y articulan de manera orgánica entre líneas que componen retículas.

Como podemos observar en la obra "Sin título" (Figura 1) de 1998, la



**Figura 1** · Almudena Fernández Fariña, "Sin título", 1998. Mixta sobre tela, 146 x 146 cm. Fuente: <http://almudenafernandezfarinha.com/almudena/pintura/1998-1999/>

tendencia abstractizante de su escritura contrasta con la geometría pura de la retícula que la contiene, acercando el gesto de la escritura a las características del arabesco.

El arabesco, en la cultura árabe, se compone, entre otros, por entrelazados, nudos o formas vegetales que derivan de la abstracción de la escritura cúfica. El arabesco contiene, como afirma Brüderlin (2001), formas geométricas, representativas del sur de la Península Ibérica, así como orgánicas, predominantes en los países árabes, ambos rasgos se presentan en la pintura contemporánea de manera evidente e independiente, como es palpable, por ejemplo, en la obra de aristas abstractas como Lee Krasner (Nueva York, 1908-1984) o Tatiana Lwein (Polonia 1920-Nueva York 1982).

Sin embargo, Fernández Fariña combina la geometría y el ritmo de la escritura ubicando ambas formas en un mismo soporte y creando una tensión que lleva a la propia pintura a reclamar su espacio fuera de los límites impuestos por el bastidor. De esta manera, al igual que la caligrafía cúfica se torna decorativa

mediante líneas curvas y anudados, en la obra de Fernández Fariña, la escritura se torna arabesco al liberarse de las imposiciones del lenguaje.

En estas pinturas de final de los años 90, el soporte-cuadro, acotado y portable, no plantea posibilidad real de franquear los límites. Son obras realizadas en el estudio de la artista y no concebidas para abrirse o dialogar con el espacio expositivo.

## 2. Tejer pintura

A principio del 2000, la escritura de Almudena Fernández Fariña, supera la retícula y enfatiza la línea arabesca, el texto de los cuadros de los 90 se transforma en tejido ornamental expandiéndose fuera del marco del cuadro y convirtiéndose ahora en un tejido pintado que tapiza el espacio.

Este tejido pintado sugiere una capacidad de continuación y repetición que permite a la obra de Fernández Fariña desprenderse, al fin, de los límites del lienzo para desplegarse en el espacio arquitectónico y “ya con el muro como soporte, la pintura se teje en el espacio” (Barro, 2014:12).

En la exposición “Knoten” (Figura 2), presentada en la Galería VGO de Vigo en 2004, se combinaban tanto pintura sobre lienzo como intervención directa sobre muro. Parte de la pieza -lienzos de diferentes tamaños pintados con motivos de nudos encadenados- fue realizada en el estudio de la artista y completada una vez éstos se ubicaron en el espacio de la galería.

En esta intervención, la artista aprovecha las posibilidades que ofrece el nudo como elemento ornamental para multiplicar y encadenar el motivo, cubriendo el espacio arquitectónico.

La salida de su pintura hacia el muro es, como decíamos, propiciada por el uso de formas arabescas que siguen principios compositivos utilizados en la ornamentación arquitectónica o textil: repetición, simetría, rotación. Estos principios, permitirían a Fernández Fariña envolver los muros al igual que lo hacen los motivos ornamentales de las edificaciones árabes o el dripping que cubre las telas del artista del expresionismo abstracto, Jackson Pollock (Estados Unidos, 1912-1956): de arriba a abajo, de izquierda a derecha, sin principio ni fin.

Por esta razón, podemos afirmar que antes que las composiciones *all-over* de Pollock, cualquier muro cubierto de arabescos provocaba la descentralización de la mirada y una lectura de la imagen similar a la que se refiere el crítico Clement Greenberg (1979) cuando describe los cuadros del artista estadounidense.

Esta descentralización de la mirada enfatiza, además, el carácter decorativo de la obra de arte, el cual, acentuado de manera consciente, nos permite “volver a concebir el objeto artístico como decoración” (Von Hantelmann, 2017:139). Es



**Figura 2** · Almudena Fernández Fariña. Galería VGO de Vigo, 2004. Mixta sobre lienzo y muro de la galería. Fuente: <http://almudenafernandezfariinha.com/almudena/pinturasite/>

**Figura 3** · Almudena Fernández Fariña. Galería Astaré, Madrid, 2005. Mixta, diferentes soportes (alfombra, lienzo, banquetta, y otros). Fuente: <http://almudenafernandezfariinha.com/almudena/pinturasite/>

decir, el ornamento recupera el significado en la obra de arte cuestionando los límites entre pintura y decoración para superar, como también lo hace la obra del artista francés Daniel Buren (Francia, 1938), los prejuicios de la modernidad fundamentados en la teoría crítica del arquitecto austriaco Adolf Loos (1870-1933), quien calificaba lo decorativo de despectivo y vulgar en su célebre ensayo "Ornamento y Delito" (1907).

No obstante, "Knoten" es una pintura en superficie (Riegl, 1893), un tejido que reviste los muros del espacio y donde la arquitectura "Participa sencillamente como soporte de la pintura" (Fernández Fariña, 2014:65).

En "Pintura Hábitat" (Figura 3), expuesta en la Galería Astaré, Madrid, 2005, la pintura comienza a ocupar el espacio entendiéndolo no sólo como soporte o contenedor, es decir, previamente a la producción de la obra, la artista reflexiona sobre el contexto, sobre el espacio donde ésta va a ser mostrada y/o creada, en este caso una antigua vivienda. Según Cruz (2006), cuando una obra se concibe específicamente para un lugar concreto queda "situada", es decir, contextualizada en el espacio de exposición. "Pintura Hábitat" "se sitúa" porque existe en relación al lugar y a la historia del mismo.

El énfasis del carácter decorativo de su pintura se refleja en el momento en que Fernández Fariña, más allá de liberar a la pintura del marco, la expande invadiendo objetos cotidianos y útiles añadiendo, como la propia artista afirma, "un valor funcional que desafía el concepto tradicional de pintura como objeto contemplativo" (Fernández Fariña, 2014:82). De nuevo, Almudena Fernández Fariña cuestiona la dura crítica de la modernidad hacia el ornamento y la decoración, los cuales, como decíamos, no solo representarían "el retraso y la degeneración" (Loos, 1907), sino que se asociarían a las artes llamadas menores, a las artes aplicadas y al universo femenino.

Acentuar el carácter decorativo de la obra de arte, utilizar el tejido en la pintura o expandir la pintura mediante el ornamento hacia el objeto funcional, asociado al hogar y por tanto a lo femenino, aproxima a esta artista a los planteamientos del movimiento Pattern Painting que, a partir de los años 70, resignifica y pone en valor el ornamento.

Como diría Von Hantelmann (2017), la asimilación de lo decorativo previa a la creación de la obra de arte, evita que ésta caiga en el sentido despectivo de la palabra, de esta manera, con la concepción del estudio previo del espacio y la pintura, Almudena Fernández Fariña consigue difuminar los límites entre arte y decoración.



**Figura 4** · Almudena Fernández Fariña.  
 “Mural Concha”, Fundación Novacaixagalicia,  
 Ourense, 2013, Acrílico sobre muro. Fuente:  
<http://almudenafernandezfarinha.com/almudena/pinturasite/>

### 3. Pintar

La liberación que experimenta la pintura de Almudena Fernández Fariña se refleja, además de en el cambio de soporte (del lienzo al muro) en el desprendimiento de la misma de las referencias a la escritura o el tejido.

*Generalmente, caminamos a través de la vida sin prestar gran atención a la infinita variedad de patrones y motivos decorativos que tenemos a nuestro alrededor (Gombrich, 1979:1)*

A partir de 2004, la obra de la artista se sitúa (Cruz, 2006), de manera definitiva, en el espacio expositivo, esto es, la obra se produce a partir de un estudio previo del contexto o lugar donde va a ser ubicada. Para que esta contextualización o relación entre la pintura y el espacio tenga lugar, Fernández Fariña comienza a apropiarse de elementos del propio espacio expositivo.

Claro ejemplo de este hecho es la intervención *site-specific* “Mural Concha” (Figura 4) que la artista realiza con motivo de la exposición “Los Años Circulares. Últimas Tendencias de la Figuración en Galicia, 1994-2013” celebrada en la Fundación Novacaixagalicia de Ourense en 2013.

Para llevar a cabo la intervención, la artista se apropia de un detalle

arquitectónico que pasa desapercibido para el público, se trata del relieve de una concha situada en la parte baja de las columnas de hierro de la sala central. La repetición de este ornamento, permite a Fernández Fariña situar y vincular la obra al espacio expositivo, "tejerla" con la memoria del mismo y así evitar que este elemento pase inadvertido. La pintura fuera del marco está ahora situada.

### Conclusión

A través de estos enunciados hemos podido analizar cuatro obras de la artista Almudena Fernández Fariña que nos permiten observar cómo su pintura transita de la escritura al arabesco, y de ésta al tejido ornamental.

Es precisamente la asimilación del carácter decorativo de la obra de arte y el énfasis de la línea arabesca lo que permiten a la artista cambiar el soporte para la pintura, diluyendo los límites del lienzo y emplazándose fuera del marco. No obstante, para situar la pintura en el espacio expositivo, la artista llega a desprenderse de dichas líneas para apropiarse de elementos que le permiten relacionar la pintura con el espacio y situarla.

Las travesías de la pintura de Almudena Fernández Fariña nos permiten observar cómo desde la obra "Sin título" (1998), donde lo orgánico se enlaza con lo geométrico, la pintura experimenta la liberación de ciertas convenciones:

En primer lugar, la emancipación del soporte del lienzo, cuando la organicidad de la escritura se transforma en tejido y permite la reproducción infinita y continua sobre el muro, tal y como hemos analizado en "Knoten" (Galería VGO, Vigo, 2004).

En segundo lugar, la superación de la bidimensionalidad del cuadro y del muro, cuando la pintura se expande a diferentes objetos, como hemos observado en "Pintura Hábitat" (Galería Astaré, Madrid, 2005), donde la obra de arte se acerca (aún más) a lo decorativo y funcional.

En tercer lugar, la ubicación de la pintura de Almudena Fernández Fariña fuera del marco, cuando se producen, de manera simultánea, la liberación del gesto caligráfico o arabesco, característico de sus primeras pinturas, y el ejercicio de apropiacionismo de elementos particulares del espacio expositivo que acoge la obra, como es el caso de "Mural Concha" (Fundación Novacaixagalicia, Ourense, 2013), donde la obra se concibe como *site-specific* y se teje, de manera definitiva, con el espacio que la contiene.

En definitiva, las travesías de su pintura muestran como la artista escribe pintura, teje pintura, pinta.

## Referências

- Barro, D., (2014). "Pintura Cómplice".  
En *Pintura Site*. Santiago de  
Compostela: Dardo.
- Brüderlin, M.. (2001). Abstract Painting: A  
Continuation of the History of Ornament?.  
En *Ornament and Abstraction. The  
Dialogue between non-Wester, Modern  
and Contemporary Art*. [pp.20,21].  
Riehen: Fondation Beyeler.
- Cruz, P., (2006). *Daniel Buren*. Donostia-San  
Sebastián: Nerea (iBook)
- Fernández Fariña, A. (2014) *Pintura Site*.  
Santiago de Compostela: Dardo
- Fernández Fariña, A. (2009). *Lo que la Pintura  
no es. La lógica de la negación como  
afirmación del campo expandido de la  
Pintura*. Vigo: Universidad de Vigo
- Gombrich, E.H. (1980) *El Sentido del Orden.  
Estudio sobre la Psicología de las Artes  
Decorativas*. Barcelona: Gustavo Gill, S.A.
- Greenberg, C., (2018) *Arte y Cultura. Ensayos  
Críticos*. Barcelona: Paidós Estética
- Krauss, R., (2002). *La Escultura en el Campo  
Expandido*. Barcelona: Kairós.
- Loos, A., Ornamento y Delito (1907) [consulta:  
04.01.2018] de Paperback. Sitio web:  
[http://paperback.infoлио.es/articulos/  
loos/ornato.pdf](http://paperback.infoлио.es/articulos/loos/ornato.pdf)
- Riegl, A., (1980) *Problemas de Estilo.  
Fundamentos para una historia de la  
ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili
- Von Hantelmann, D. (2017). *Cómo hacer  
Cosas con Arte. El Sentido de la  
Performatividad en el Arte*. Bilbao:  
Consonni.

# Renata Lucas: aproximaciones a lo cotidiano en el espacio público

*Renata Lucas: Approaches to the everyday  
in public space*

JASMINA LLOBET\* & LUIS FERNÁNDEZ PONS\*\*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*Espanha, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona (UB), Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts i Conservació-Restauració. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: jasminallobet@ub.edu

\*\*Espanña, artista visual.

AFILIAÇÃO: Profesor de la Universitat de Barcelona (UB). Facultat de Belles Arts. Departament d'Arts Visuals i Disseny. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: luis-fernandez-pons@ub.edu

**Resumen:** Las intervenciones en el espacio público de la artista brasileña Renata Lucas estudian nuestra experiencia habitual de lo cotidiano para darle la vuelta, y nos adentran en propuestas sutilmente disruptivas de transformación del paisaje urbano. Sus proyectos reinventan el site-specific a través de un personal enfoque poético y de un fino sentido del humor. Jugando con lo casi imperceptible, crea dispositivos que comunican la institución arte con el exterior y evitan precisamente el estado generalizado de invisibilidad de las piezas instaladas en el espacio público.

**Palabras clave:** arte en el espacio público / arte site-specific / cotidianidad.

**Abstract:** *Brazilian artist Renata Lucas' public space interventions study our experience of the everyday aiming to turn it upside down, and take us into subtly disruptive transformations of the urban landscape. Lucas' projects reinvent site-specific art through a very personal poetic approach and sense of humour. Playing with the almost indiscernible, Lucas creates devices that link the art institution with the outside, and so escape the general state of invisibility of artworks installed in public space.*

**Keywords:** *art in public space / site-specific art / everyday.*

## Introducción

Las intervenciones en el espacio público de la artista Renata Lucas (1971, Ribeirão Preto, Brasil) parten de la experiencia de lo cotidiano para darle la vuelta, y nos adentran en propuestas sutilmente disruptivas de transformación del paisaje urbano. “Sus incisiones en el tejido urbano podrían considerarse *hacks* en el contexto socio-político: son intencionados y desorientadores intentos de perforar la superficie, aparentemente ineludible, del realismo capitalista” (Basciano, 2015).

El presente artículo quiere ofrecer un enfoque concreto sobre su obra *site-specific* en el espacio público, a través del análisis de dos intervenciones recientes. Se trata, en definitiva, de una aproximación que permita entender a partir de qué estrategias se articula su obra, y cómo provoca un giro inesperado en nuestra experiencia de lo cotidiano en el espacio público.

Partiendo de semejanzas con Gordon Matta-Clark y Michael Asher, los proyectos de Renata Lucas reinventan y nos ofrecen una mirada contemporánea al concepto de *site-specific*, a través de un personal enfoque poético y de un fino sentido del humor. Pero además, hay un factor comunicativo importante en sus proyectos. Para Lucas, “el punto de partida siempre ha sido el establecimiento de una relación cercana de afecto y comunicación, a partir de la cual negocia la construcción de la obra.” Esto nos lleva a una noción de *site-specific* muy cercana y basada en la relaciones personales y con el lugar. “A diferencia de Matta-Clark, Lucas necesita colaborar con gente en lugares que ya funcionan o están activos, no revitalizar o alterar zonas deshabitadas” (Lagnado, 2007). Y si los comparamos con el *site-specific* de Michael Asher, los proyectos e intervenciones de Lucas también revelan la relación del arte y sus instituciones con aspectos históricos, socio-económicos y políticos más amplios. Sin embargo, los símbolos que articula Lucas no son siempre lo que parecen. “Desde el primer momento, las obras de Lucas, que proceden de una observación cuidadosa de usos y funciones de los sitios, han revelado una propensión a la simplicidad engañosa” (Martínez, 2009). Sus alteraciones y gestos, aparentemente sencillos, rompen con el orden establecido de nuestro entorno cotidiano.

## Kunst-Werke (Cabeça e cauda de cavalo). (2010)

Cameron (2004) escribe sobre una “mirada distraída” del arte en el espacio público, si lo comparamos con el arte en el museo, explicando que “si bien hay muchas formas de mirar arte, no todas requieren la participación voluntaria del espectador.” Esta nueva mirada no equivale a un menor interés por el arte, a invisibilidad, o a no ser tomado en serio. Se trata, simplemente, de una manera

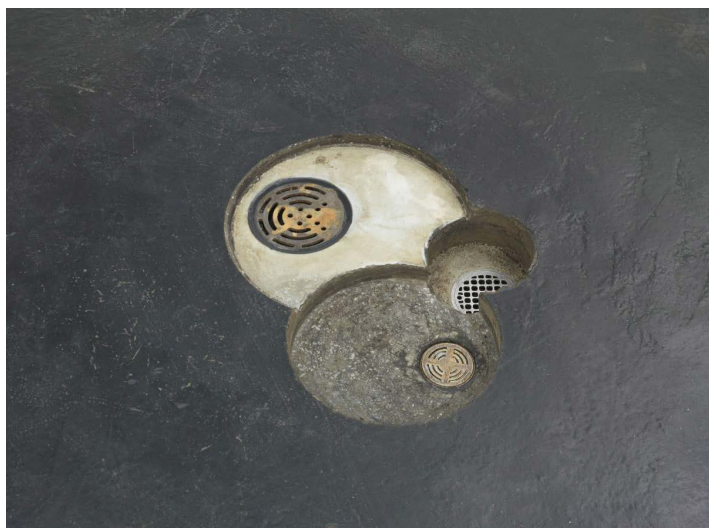


**Figura 1** · Lucas, R. (2010). Kunst-Werke. Cabeça e Cauda de Cavalo [Intervención urbana]. Recuperado de: <http://www.galerialuisastrina.com.br/en/artists/renata-lucas>. © 2010 Renata Lucas. Reimpresión con permiso de la artista.

**Figura 2** · Lucas, R. (2010). Kunst-Werke. Cabeça e Cauda de Cavalo (2ª parte de la obra) [Intervención urbana]. © 2010 Renata Lucas. Reimpresión con permiso de la artista.

diferente de mirar que, en nuestra opinión, la haría más parecida a cómo observamos la arquitectura o el diseño urbano de nuestras ciudades. Disfrutar del arte no debería estar restringido a cuando vamos al museo. Hoy en día podemos encontrar arte en cualquier sitio: es parte de nuestras vidas. En tales condiciones, las pretensiones del *white cube* (cubo blanco) ya no pueden formar parte necesaria de la ecuación de la recepción del arte. Si bajo las condiciones del *white cube* “el éxito del encuentro se basa en tener nuestra atención absorbida exclusivamente por el arte, excluyendo el resto de estímulos visuales del entorno,” este marco de percepción es difícilmente trasladable al espacio público. En cambio, esto tiene una consecuencia interesante: que “al cogernos desprevenidos, el arte puede tener un impacto que no sería posible en otro entorno donde uno se ha preparado conscientemente para lo que va a ver” (Cameron, 2004: 21). El arte público esconde un *factor sorpresa* que el arte en museos y otras instituciones no tiene: un giro inesperado en la experiencia de lo cotidiano. Esto significa que vemos modificado nuestro entorno habitual, que las cosas no están en su sitio, que se rompe la estabilidad de lo que nos rodea. Pero además, que esta nueva reconfiguración de lo acostumbrado se revela profundamente significativa.

Pero si la “mirada distraída” es una forma habitual de enfrentarse al arte público hoy en día, también existen casos que llevarían esta modalidad al extremo: a una *invisibilidad autoconsciente*. En *Kunst-Werke (Cabeça e cauda de cavalo)* (2010) Lucas cortó literalmente la acera y parte de la calzada con la forma de un círculo de varios metros de diámetro, y posteriormente “rotó” toda la estructura exactamente 7,5 grados en dirección contraria a las agujas del reloj. Este efecto surrealista de rotación lo consiguió simplemente quitando todos los adoquines y otros objetos de la acera, y volviéndolos a colocar un poco más allá. La impresión que provoca en el espectador es la de que todo el suelo se ha desplazado por obra de alguna extraña fuerza. Este trabajo se instaló en la entrada del KW Institute for Contemporary Art, situado en la zona galerística por excelencia de Berlín, en la calle *Auguststrasse*. Esta intervención está camuflada, y aunque seguramente es fácil que pase desapercibida, aquellos transeúntes que de repente se encuentran con la obra, por casualidad, experimentarán un cierto estado de desorientación y posiblemente empezarán a preguntarse el porqué y el cómo del extraño desplazamiento del suelo. La intervención de Lucas es un buen ejemplo de cómo el arte público puede captar nuestra atención a través de una *invisibilidad autoconsciente*, o como lo expresa Basciano (2015): “Quizás la audiencia más efectiva para sus actos de insurrección sería el incauto, ese transeúnte desprevenido que se da cuenta de que algo falla, pero no puede darle una explicación a ese ‘algo’ o identificarlo como arte.”



**Figura 3** · Lucas, R. (2015). Fontes e sequestros [Intervención urbana]. Recuperado de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fontes\\_e\\_sequestros\\_07.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fontes_e_sequestros_07.jpg). Foto: Lienhard Schulz [2015] [CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)]

**Figura 4** · Lucas, R. (2015). Desague. Fontes e sequestros [Intervención urbana]. © 2015 Renata Lucas. Cortesía de la artista y neugerriemschneider, Berlín. Foto: Jens Ziehe

La segunda parte de la obra se sitúa en el interior del espacio expositivo, y consiste en una porción semicircular del suelo convertida en una superficie giratoria perfectamente integrada y camuflada. Mediante un corte circular en el cemento y un sistema de rodamientos insertado debajo, la artista consigue que la estructura gire sobre sí mismo. Al poner las manos contra la pared y empujar, el suelo comienza a moverse bajo los pies del espectador. Enseguida entendemos que el semicírculo en realidad es un círculo, y que una mitad de la pieza se sitúa dentro y la otra mitad fuera del edificio. Cuando rotamos, el interior pasa al exterior, y viceversa. La superficie giratoria cambia pues constantemente entre la textura dura y gris del suelo de la galería, y el tacto suave y verde de la hierba del jardín. El espectador cruza continuamente las fronteras entre dentro y fuera, sin necesidad de moverse del sitio, poniendo en relación el interior y el exterior a través de su movimiento. Esta pieza se convierte pues en un dispositivo que comunica la institución con el espacio público. Funciona como obra de arte en ambos contextos, y resolvería de forma sencilla el dilema de aquellas obras museísticas que, al instalarlas en el espacio público, resultan inadecuadas en el nuevo contexto; o el problema del arte público que pierde su razón de ser cuando se expone en el museo. Pero además, esto ocurre a través de un elemento participativo que activa la obra a través del espectador. La pieza parece sugerir que está en nuestras manos el paso de lo privado a lo público, o de lo público a lo privado.

### Fontes e sequestros. (2015)

Este proyecto consta de dos partes: una pieza central consistente en una fuente instalada en el patio de la galería neugerriemschneider de Berlín, y otra pieza más pequeña y relacionada con la primera, situada en el interior de la galería. La escultura del exterior replica y mezcla fragmentos de espacios públicos de la ciudad, más concretamente, de tres fuentes pertenecientes a distintas épocas, estilos y zonas de Berlín. Por un lado replica *Tritón* (1888), la fuente más antigua de la ciudad, del período Guillermino; la fuente *Eva* (1927), destruida durante la segunda guerra mundial y remodelada por Wolfgang Geuter en 1987 a partir fotografías; y la fuente *Tanz der Jugend* (1984), en el barrio de Marzahn, que antiguamente pertenecía a Berlín del Este, y está creada con la estética moderna característica de la antigua RDA. Lucas mezcla y ensambla estos fragmentos, extraídos de fuentes históricas, en una nueva construcción: una fuente totalmente funcional. Para la realización del proyecto, la artista recorrió Berlín analizando fuentes en busca de elementos para su escultura. Los proyectos de Lucas siempre empiezan con un proceso de investigación preliminar sobre las condiciones particulares del lugar.

La artista se interroga sobre cómo están construidas las cosas, y busca maneras de introducir sutiles alteraciones en lo cotidiano.

Más concretamente, la fuente instalada en el exterior consiste en cuatro fragmentos semicirculares, extraídos formalmente de las fuentes estudiadas, y replicados con la ayuda de moldes que le permitieron copiar las pilas originales. Lucas coloca estos fragmentos desplazados entre sí, y superpuestos a lo largo de un eje central metálico. Estas mitades semicirculares se entrecruzan y cortan, formando un total de seis pequeñas piletas a diferentes alturas, por las que fluye el agua. La artista instala también cinco surtidores, igualmente diseñados de acuerdo con los modelos históricos. Como detalle a mencionar: para llenar la escultura por primera vez, el agua fue extraída de la fuente *Tritón* y trasladada en cubos hasta la galería. El ciclo interminable creado por este agua "prestada," está además conectado al espacio de exposición a través de una tubería subterránea. Esta tubería lleva el agua hasta la segunda parte de la obra, titulada *desague*, que consiste en tres pequeños desagües circulares incrustados en el suelo de la galería a diferentes profundidades. Cada uno de estos desagües se asienta en una de las tres capas de piedra, hormigón y asfalto contenidas en el suelo, y que revelan la historia arquitectónica del espacio de la galería. En un juego de referencias con las formas circulares de la fuente del patio, los desagües en el interior también se superponen entre sí. De esta forma se establece otra vez una relación, tanto física como conceptual, entre el espacio interior y exterior de la galería, ofreciendo una reflexión sobre la reciprocidad entre institución y espacio público.

A la vez, esta obra se articula a la manera de un *comentario* sobre la historia de la ciudad de Berlín. Nuestras ciudades también se construyen (y reconstruyen) a partir de una superposición de capas de diferentes épocas y estilos, y el resultado puede ser grotesco e irónico, pero no menos interesante.

Otro aspecto a destacar de la obra es que solo se reconstruyen las pilas de las fuentes históricas, no las partes escultóricas centrales o sus elementos decorativos, que son precisamente los que les confieren la identidad reconocible a las fuentes originales. Cada una de las pilas conserva su estilo arquitectónico, pero estas diferencias no son tan obvias como en otros elementos de las fuentes. Por lo tanto, las discrepancias estilísticas se reducen a un *mínimo común denominador*. Los estratos temporales quedan aplanados, como aplicando una capa relativizadora a las diferencias espacio-temporales, que en su momento podían parecer insalvables: este y oeste, clasicismo y modernidad. Lucas remienda pedazos de historia, deconstruye estilos arquitectónicos y vuelve a reconstruirlos en una escultura *frankenstein*, donde el tiempo y el espacio se funden y confunden.

## Un giro inesperado en nuestra experiencia de lo cotidiano

Las intervenciones *site-specific* de Renata Lucas toman formas totalmente insospechadas, concebidas y creadas expresamente para el contexto en el que surge la obra, y hacen referencia, ya no solo a consideraciones físicas del lugar, sino a procesos históricos, sociales, económicos y políticos. Las obras de Lucas requieren soluciones técnicas complejas y costosas. Aún así, estos procesos de trabajo quedan ocultos al espectador por propia voluntad de la artista. A partir de la deconstrucción de elementos arquitectónicos de nuestras ciudades, la artista los reconstruye en nuevas composiciones significantes, y en reconfiguraciones casi invisibles pero no exentas de significado/sentido. Jugando con lo casi imperceptible: con la historia contenida en los objetos o con el camuflaje urbano, este tipo de propuestas se convierte en experiencias reveladoras para aquellos que las descubren. De esta forma, sus intervenciones evitan precisamente el estado de invisibilidad de muchas piezas instaladas en el espacio público.

Las fuentes en nuestras ciudades representan un punto donde pararse, donde el tiempo ha quedado depositado. Nos ofrecen puntos de anclaje para escapar, aunque sea por un momento, del flujo urbano de personas y coches, para centrarnos únicamente en el flujo constante del agua. El arte en el espacio público, igual que las fuentes, también consigue detener el ritmo vertiginoso de nuestra cotidianidad, y nos permite escapar y hacernos reflexionar. Las intervenciones de Renata Lucas son dispositivos que comunican e interrelacionan la institución arte con el espacio público; convierten el propio espacio público en sujeto de su obra, y a través de él vehiculan una profunda reflexión sobre lo urbano. Mediante sutiles disrupciones, la obra de Lucas consigue hacernos replantear la estabilidad de nuestro entorno, tal y como sucedería con una obra en un museo. Sin embargo, como hemos visto, en el espacio público esta tarea resulta diferente que dentro de la institución artística. Lucas consigue además cogernos desprevenidos y, sin estar preparados para ver arte, provoca un giro inesperado en nuestra experiencia de lo cotidiano en el espacio público.

## Referencias

- Basciano, Oliver. (2015). Renata Lucas. *ArtReview*, (April). Recuperado de [https://artreview.com/features/april\\_2015\\_feature\\_renata\\_lucas/](https://artreview.com/features/april_2015_feature_renata_lucas/)
- Cameron, Dan. (2004). City of wonders. En S. K. Freedman & P. A. Fund (Eds.), *Plop : recent projects of the Public Art Fund* (pp. 21-28). New York: Merrell Publishers in association with Public Art Fund, New York.
- Lagnado, Lisette. (2007). Turning So Many Corners. *Frieze*, 107 (May 2007). Recuperado de <https://frieze.com/article/turning-so-many-corners>
- Martínez, Chus. (2009). Renata Lucas. *Artforum International*, 47, no 10 (Summer 2009), 313.

# La memoria sólida de Carles Gabarró

## *The Solid Memory of Carles Gabarró*

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE\*

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*Espanha, artista visual y profesor.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas; Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal; Grado de Bellas Artes. Edificio Bellas Artes, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Zaragoza, C/ Ciudad Escolar, s/n. E - 44003 Teruel, Espanha. E-mail: escuder@unizar.es

**Resumen:** El artista español Carles Gabarró articula su trabajo en series para buscar en el sentido profundo de las cosas una respuesta al interrogante pictórico y existencial, al tiempo que su obra constituye una meditación sobre la fragilidad humana. Los motivos de su pintura muestran la continuidad poética tanto de la herencia del peso de la historia, como de la tradición moderna, e invitan a la reflexión personal, desde la libertad, la ética, la exigencia moral, y el impulso emocional de los discursos y formas del hecho pictórico.

**Palabras clave:** pintura / autoconocimiento / intemporalidad / alegoría / neometafísica.

**Abstract:** *The Spanish artist Carles Gabarró articulates his work in series to look in the deep sense of things for an answer to the pictorial and existential question, while his work constitutes a meditation on human fragility. The motifs for his painting show the poetic continuity of both the inheritance of the weight of history, and of modern tradition, and invite personal reflection, from freedom, ethics, moral demands, and the emotional impulse of speeches and forms of the pictorial fact.*

**Keywords:** *painting / self-knowledge / timelessness / allegory / neometaphysics.*

### La pintura asertiva. *Au-dessus de la mêlée*

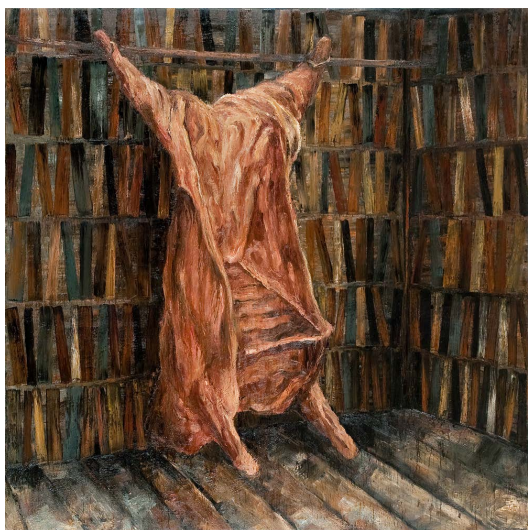
Carles Gabarró (Barcelona, España, 1956) es un artista de una trayectoria larga e intensa, donde la pintura, en todos sus atributos, ha vertebrado unos postulados constates desde el inicio de su carrera a comienzos de los años ochenta. Habiéndose formado en la Facultad de Bellas Artes en Barcelona, precedieron a sus estudios una dilatada estancia en París. Esta ciudad y la cultura francesa dejaron huella en su personalidad artística —no en vano tiene a la obra de Georges Braque como modelo formal y poético perenne. También, con posterioridad, por afinidad, asimiló toda la avalancha del neoexpresionismo alemán y la trasvanguardia italiana en el clima fecundo de liberación del ‘retorno a la pintura’ y entusiasmo creativos en la década de su formación. Desde entonces, huyendo de la banalidad, su obra se caracteriza por una búsqueda de la profundidad, del sentido, que, al margen de las estrategias, muestra una dimensión existencial.

En este artículo se presenta el universo narrativo que se ha ido configurando en Carles Gabarró, pintor que trabaja por series, impulsado por la inquietud y las obsesiones en determinados períodos de tiempo. Las series jalonan un recorrido que, en la distancia, muestra una evolución coherente, evolución que va desde lo autorreferencial a relecturas de la historia, a menudo crípticas, bajo una visión humanista. Desde la mirada y la acción su ‘activismo’ es interior.

Su obra nunca abandona un mínimo armazón figurativo, que nace más de un croquis que de una planificación elaborada, para desplegar los motivos que protagonizan sus *series*: arquitecturas, *vanitas*, cráneos, nubes, paisajes, redes, figuras geométricas, bibliotecas, paletas de pintor, lechos, escaleras; combinación de ellos o en esporádicas citas de la historia del arte (ver Fig. 1, 2, 3, 4 y 5. Gabarró, s/d). También a la par que a su imaginario hay que destacar en su pintura el gesto y sobre todo la materialidad, que imprime a sus cuadros una fuerte presencia física. Constantes de su obra son la acumulación de lechos pictóricos —metáfora de una memoria solidificada— y el empleo de una paleta cromática de tonalidad grave. Con todo su pintura asume la herencia que parte del tronco de la tradición moderna, de la rama que asoma Courbet, Cézanne y Braque, ramificándose a su vez en epígonos como Philip Guston, Markus Lüpertz o Enzo Cucchi, entre otros. La pintura de Carles Gabarró es como cerrar el círculo de las derivas del ciclo visionario de pintura, estando al margen de las disputas, *au-dessus de la mêlée*, para reivindicar ‘su’ espacio de la pintura, su asertividad.

### 1. Vida y naufragios. *Journaux du peintre*

*Y además sabía esto: la inteligencia olvida, la imaginación no olvida nunca. [...] Todos y cada uno de los momentos de mi vida encajan unos con otros, sin necesidad de*



**Figura 1** · Carles Gabarró, *Naufragio*, 2019. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Fuente: cortesía del artista

**Figura 2** · Carles Gabarró, *Biblioteca-vanitas # 20, el bou de Rembrandt*, 2007. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Fuente: cortesía del artista

*elementos intermedios auxiliares. Existe una conexión inmediata; lo único que tengo que hacer es liberarla con la fantasía.*

Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire* (Handke, 2018: 100)

Carles Gabarró es un artista que no trata de sorprender, ni de especular, tampoco trabaja bajo unos preliminares, tan siquiera para un espacio expositivo determinado; es un artista que conforma su obra día a día, con una fidelidad absoluta al medio pictórico, asumiendo su dialéctica, su discurso y sus crisis. No es un artista que trabaja con la pintura, es un pintor que concibe el hecho de ser artista con la pintura. Hay firmeza, rebeldía en su posicionamiento, en el modelo del héroe pintor de Delacroix (Baudelaire, 2019: 60-96). También revela un espíritu melancólico volcado hacia el pasado, pero de irrupción contemporánea, que se manifiesta como en el pintor francés (Delacroix, 1999: 24). Pero sobre todo hay implícito un ideal de libertad de acción, tanto narrativa como pictórica, se trata en suma de ‘la invención de un proyecto’ creativo, es decir de la ‘valentía’ que constituye la liberación pictórica y de libertad de acción (Marina, 2006: 243-244).

Todo el recorrido de su obra tiene algo de autobiográfico, en su capacidad de asimilación de influencias y modelos históricos todo se adapta a sus mitos personales. Su quehacer diario, el diario de un pintor, constituye su “vida y trabajos”, el peso de los días y el peso de la pintura. Se trata de la evolución de una obra que abarca más de tres décadas y media, donde su alegato queda difuminado en la selva del arte actual. Sin embargo pronto se adhirió al resurgir de la figuración simbolista, asimilando al mismo tiempo vanguardia y tradición para mostrar una enigmática visión cargada de subjetividad.

Sus cuadros constituyen alegorías sobre el arte, la vida y la fragilidad de la existencia humana, alegorías más o menos explícitas que se organizan escenas que condensan emblemas, símbolos; repertorios icónicos de temas que giran en torno a la metamorfosis, la vanidad, la mortalidad, la ausencia humana y el silencio (De Chirico, 1990: 42 y 109). Entre sus obras se detecta una genealogía de la solidez compositiva en la pintura, que arranca desde Poussin, Chardin, Courbet, Van Gogh, Cézanne; pasa por un cubismo revisitado, un Braque maduro e íntimo; y se extiende al surrealismo, a De Chirico y Carrà; atraviesa la École de Paris, el informalismo; y se aproxima cronológicamente a la obra figurativa de Philip Guston, al neoexpresionismo alemán y a la trasvanguardia italiana. Así mismo se hallan semejanzas con pintores más actuales: Gérard Garouste y Jean-Charles Blais, éste último de la misma edad que Carles Gabarró, un representante de la *figuration libre* francesa con el que comparte obsesiones, asociaciones de ideas y mestizaje.

## 2. Alegorías del enigma. Ciclos visionarios

*Je ne peins des figures qui ne sont plus des personnages mais des objets ; Ce sont des accessoires qui appartiennent à ma peinture, au même titre que les chapeaux, les maisons, les arbres, les chiens... Le corps est devenu un morceau.*

Jean-Charles Blais, [Declaración (1984)] (AAVV, 1984: 57)

Carles Gabarró afirma que “la pintura representa un intento de articular un sentido fuera del lenguaje. Tiene algo de preverbal, y si no, piensa en las pinturas rupestres” (Ros Blasco, 2010). Por eso su pintura elude la retórica, desvela emociones, impulsos del inconsciente, visiones que sirven de terapia. Para ello Carles Gabarró crea atmósferas, imágenes de un mundo que parten de experiencias reales. Estas experiencias se materializan en obras que se agrupan por *series* —series o ciclos de tres o cuatro años de duración. Son ciclos que narra el autor en primera persona, impregnados de un misterio de connotaciones psicológicas. Como en la obra titulada *Naufragio* (ver Fig. 1), en la que aparece un lecho sobre una almadía a la deriva en un mar tenebroso —en clara alusión al cuadro “La balsa de la medusa”. Como en la obra de Géricault la cama sobre el océano sombrío semeja la tabla de un naufragio —o una mesa de disección—, y representaría un lamento de la deriva posmoderna del sujeto (Francalanci, 2010: 155-157). Aun estando ausente la figura humana en la pintura de Carles Gabarró a menudo aparece el cráneo como en las *vanitas* de la historia del arte. *Memento mori* que figura en una cita directa de la obra de Rembrandt: “El buey desollado”, una representación que infiere el inevitable destino de todos los asuntos mundanos (ver Fig. 2).

La mayoría de los motivos que aparecen en sus obras siempre remiten a formas existenciales, del estado de las cosas a la contemplación de una realidad abandonada, enigmática, de tiempo eterno, o suspendido. Presente también en las escuetas arquitecturas, en las que reconocemos influencias surrealistas, metafísicas, de las representaciones urbanas de las *piazze* de De Chirico, de los austeros edificios de Carrà y las arcaicas construcciones de Sironi, que albergan un ‘sentimiento trágico’ (Carrà, 1999: 80). Evocación histórica de la angustiosa soledad, evidente en las arquitecturas de la serie *La Fábrica*: edificios, chimeneas, escaleras (ver Fig. 3). Ecos italianos y también influencia de las corrientes de la Alemania de entreguerras, donde aparece el género *architekturmalerei* [pintura de la arquitectura], un género entre el postexpresionismo, el realismo mágico y antesala de la ‘nueva objetividad’ (Marchán Fiz, 1986: 99-118).

También en su serie de *Paisajes* se comparte el mismo tratamiento tectónico y constructivo, son paisajes oscuros, a veces flanqueados de cipreses como



**Figura 3** · Carles Gabarró, *Fábrica*, 2016. Óleo sobre tela, 65 x 80 cm. Fuente: cortesía del artista

**Figura 4** · Carles Gabarró, *Balzac à Fontainebleau #5*, 2016. Óleo sobre tela, 130 x 110 cm. Fuente: cortesía del artista

**Figura 5** · Carles Gabarró, *Serie poliedros*, 2003. Óleo sobre tela, 160 x 130 cm. Fuente: cortesía del artist

llamas negras, con frecuentes evocaciones a un paisaje concreto, muy estimado por el pintor: el de la cordillera abrupta de Els Ports de Beseit, en el confín oriental de Aragón, el más mediterráneo. Paisaje por el que se deja perder a menudo, como Cézanne en su *route* por la Provenza, y como Petrarca en su ascensión al Mont Ventoux en 1336 —experiencia sublime de elevación y percepción estética de la naturaleza (Petrarca, 2019).

Hay que mencionar una serie distinta de su trabajo habitual, la titulada *Balzac à Fontainebleau* (ver Fig. 4), inspirada en el fortuito encuentro con unas esculturas envueltas por un ropaje en los jardines Castillo de Fontainebleau. Las telas blancas que las cubren les asignan una percepción nueva. Se trata del desplazamiento de sentido, turbador e inquietante, que se produce al contemplar estatuas o muebles fuera de su contexto, en un marco en el que no estamos acostumbrados a verlos, como se puede apreciar en algunas composiciones de De Chirico (De Chirico: 1990, 120-121).

Finalmente cabe reseñar la serie *Reticulas* (ver Fig. 5), compuesta de motivos de construcciones geométricas, que no obstante están elaboradas con misma factura pictórica que las obras de las otras series. Estas obras se componen de variaciones de un enjambre de líneas que evocan tramas, enrejados y formas poliédricas —como las figuras ideales de los sólidos platónicos. Son obras donde la línea se erige en objeto, la corriente del trazo entre la mano y la mirada que cristaliza en formas diamantinas: secretos de la armonía del cosmos, o la pulsión interior donde conviven la libertad y la regla.

### El espesor del tiempo. La pintura terrenal

*La pintura sin embargo, nos llena con su carga material y artesanal tanto como los aspectos enigmáticos y turbadores del mundo y de la vida.*

Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos* (De Chirico, 1990: 123)

Más allá de la temática, las obras de Carles Gabarró se manifiestan desde la naturaleza material de la pintura, en este caso su densidad, lo que confiere una percepción de consistencia añadida en las marcas del pincel que ‘viven’ en la superficie del cuadro. La densidad de la materia pictórica es una constante en la evolución de la obra de Carles Gabarró, y un sello personal, en una entrevista afirma que “a veces veo que la pintura actual contiene un exceso de carga de imagen en detrimento de su carga pictórica. Creo que en la pintura operan unos mecanismos que trascienden la pura imagen. Todo es imagen, pero no todo es pintura” (Ros Blasco, 2010). Ciertamente la pintura no solo es ‘imagen’, también es ‘materia’, por esto esta obra se percibe como energía que nace de un

impulso vital, para fluir en un torrente de pinceladas que se colmatan en estratos pictóricos, visiones petrificadas que otorgan a sus cuadros una “opacidad impenetrable, densa y pastosa que ocupa el espacio pictórico con una intensidad tan preciosa como angustiante” —en palabras de Mercè Vila (Vila, 2013). Hay que señalar que la riqueza de su *pâte picturale* resulta también de la fabricación manual de las pinturas al óleo, en el ideal del verdadero *métier de peintre* del pasado (Watin, 2018: 86-89), que en Carles Gabarró quizás tendría que ver su formación en ciencias químicas.

Al modelado de su empaste, al los efectos mates y opacos de sus *frottis*, le acompañan los sonidos sordos de los colores que lo integran: una gama cromática matizada, austera, parca en apariencia, pero rica; en una clave total baja, amortiguada; de colores cuaternarios, dominada por pigmentos ocres, sienas, sombras, pardos, grises negros y verdes desaturados. Tonalidades armonizadas en gamas apagadas pero sutiles, humildes pero nobles. La raíz de la pintura de Carles Gabarró pertenece a uno de los ‘dos dialectos de la pintura’ que describía el historiador y crítico de arte Alexandre Cirici, al referirse a la “geografía y materiales” de la pintura catalana: a la policromía natural que se percibe de los materiales duros del paisaje fragmentado de la Cataluña accidentada, distinta de la otra, la luminosa y sensual de la planicie (Cirici, 1988: 210-211). Carles Gabarró pinta con los colores de la tierra, extraídos de ella, para volverla a representar, es la ‘pintura terrenal’.

### Conclusión

Carles Gabarró es un superviviente de todas las convulsiones del arte, de las que ha sido testigo, mediante un trabajo que muestra la vigencia de una poética narrativa desde la pintura, fiel a unos principios estilísticos y procesuales, que van desde la asimilación de mitos de la historia a la biografía personal. La pintura también como medio que discurre a través del autoconocimiento y sirve antídoto para afrontar las emociones, y también como un ‘lugar’ para pensar sobre la frágil existencia humana. En definitiva Carles Gabarró sería el pintor que describe Baudelaire que expresa de un modo más pleno el drama de la vida contemporánea.

## Referencias

- AAVV (1984) *Jean-Charles Blais*. Burdeos: CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux [catálogo de la exposición: "Jean-Charles Blais" celebrada en el CAPC de Burdeos, del 27.11.84 al 06.11.85; y en la Kunsthalle de Basilea, del 19.01.85 al 24.02.85]. [S/n]
- Baudelaire, Charles (2019) *El pintor de la vida moderna*. Barcelona: Taurus; Penguin Random House. ISBN: 978-84-306-0725-9
- Carrà, Carlo (1999) *Pintura metafísica*. Barcelona: El Acanalado. ISBN: 84-930657-3-0
- Cirici Pellicer, Alexandre (1988) *El arte catalán*. Madrid; Barcelona: Alianza; Enciclopèdia Catalana. ISBN: 978-84-206-4516-8
- De Chirico, Giorgio (1990) *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. ISBN: 84-600-7533-8
- Delacroix, Eugène (1999) *Diccionario de Bellas Artes*. Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-773-8881-4
- Francalanci, Ernesto L. (2010) *Estética de los objetos*. Madrid: La Balsa de la Medusa; Machado Libros. ISBN: 978-84-7774-697-3
- Gabarró, Carles (s/d) *Carles Gabarró* sitio web del artista [consulta 2019-12-29] URL: <http://www.carlesgabarro.com/>
- Handke, Peter (2018) *La doctrina del Sainte-Victoire*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-9181-026-1
- Marchán Fiz, Simón (1986) *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-7055-3
- Marina, José Antonio (2006) *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-7354-2
- Petrarca, Francesco (2019) *La ascensión al Mont Ventoux*. Madrid: La Línea del Horizonte. ISBN: 978-84-17594-15-2
- Ros Blasco, Antoni (2010) *La Fábrica*. Entrevista realizada en París el 19.04.2010 para el catálogo de la exposición "La Fábrica. Carles Gabarró" en el Museo Juan Cabré, en Calaceite. Carles Gabarró (s/d) Carles Gabarró sitio web del artista [consulta 2019-12-29] URL: <http://www.carlesgabarro.com/>
- Vila, Mercè (2013) *Gabarró vs Pfaff*. Texto realizado en octubre de 2010 para el catálogo de la exposición "Gabarró vs Pfaff" en el Piramidón Centre d'Art Contemporani de Barcelona. Carles Gabarró (s/d) Carles Gabarró sitio web del artista [consulta 2019-12-29] URL: <http://www.carlesgabarro.com/>
- Watin, Jean-Félix (2018) *L'art du peintre, doreur, vernisseur, ouvrage utile aux artistes et aux amateurs (Éd. 1773)*. París: Hachette; Bibliothèque Nationale de France. ISBN: 978-20-125-6663-7

# Pedres 3D: l'error d'Anna Dot i la còpia de Mercè Casanovas

*3D stones: the error of Anna Dot and the copy of Mercè Casanovas*

JORDI MORELL I ROVIRA\*

Artigo submetido a 9 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*Catalunya, Espanya, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona; Facultat de Belles Arts; Departament d'Arts Visuals i Disseny. C/ Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona. Espanha. E-mail: jordi.morell@ub.edu

**Resum:** L'article ens acosta a dues artistes catalanes, Anna Dot i Mercè Casanovas, que han incorporat la tecnologia d'impressió en 3D com una eina més en els seus processos creatius. Coincideix, a més, que les pedres impreses són protagonistes en les seves obres: com a error, en *El camí de les pedres* (2017), de Dot, i com a còpia en *Repensant Penone* (2019), de Casanovas. Es conclou que aquestes pedres peculiars condensen, més que temps, un conjunt de dades, i que ens desvelen densitats conceptuals pròpies de les seves recerques artístiques.

**Paraules clau:** pedra / impressió en 3D / error / còpia / Anna Dot / Mercè Casanovas / processos artístics.

**Abstract:** *This paper brings us closer to two Catalan artists: Anna Dot and Mercè Casanovas, who have incorporated 3D printing technology as another tool in their creative processes. It also coincides with the fact that printed stones are the main character in their works: as an error in Dot's *El camí de les pedres* (2017), and as a copy in Casanovas's *Repensant Penone* (2019). In conclusion, these peculiar stones, more than time, condense data and reveal the conceptual densities of their artistic research.*

**Keywords:** *stone / 3D printing / error / copy / Anna Dot / Mercè Casanovas / artistic processes.*

## Introducció

Les pedres són anteriors a la història i des de sempre han captivat els artistes. De fet, quan observem pedres, contemplem temps i, alhora, ens parlen de temps (Caillois, 2011: 35). Però probablement aquesta idea s'esmicola quan tenim al davant unes «pedres rares»: produïdes amb tecnologia 3D i amb l'ombra de la immediatesa i la futilitat que caracteritza la nostra època.

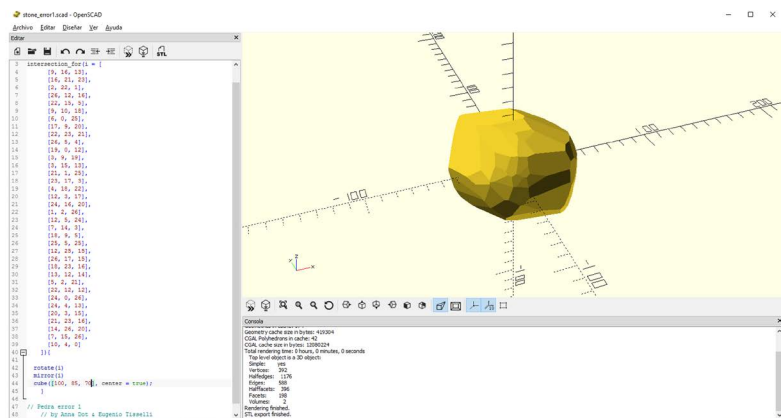
Aquest article ens acosta a dues artistes catalanes, Anna Dot (Torelló, 1991) i Mercè Casanovas (Terrassa, 1955), que coincideixen a fer protagonistes unes pedres impreses en els seus corresponents projectes. Però, més enllà de l'ús de la tecnologia 3D, cada cop més present en diversos àmbits del nostre dia a dia, les dues artistes són amants de les pedres. Revisant les seves trajectòries artístiques, trobem diversos moments en què els donen veu: l'Anna, a pedres més urbanes i erràtiques, i la Mercè, a les sedimentades i prehistòriques. I fàcilment ens podem imaginar les dues artistes, cadascuna en els seus contextos i transitar, recollint aquests elements més o menys banals. L'objecte i l'acte de collir-lo (el gest) ens recorden el luxe doble que planteja Nuccio Ordine (2013: 17), que ens representa l'inútil i ens qüestiona el que és realment necessari i beneficiós.

## 1. Error

El setembre passat, l'artista Anna Dot es va doctorar en el marc del Programa de Doctorat en Traducció, Gènere i Estudis Culturals, del Departament de Traducció, Interpretació i Llengües Aplicades de la Universitat de Vic. La seva recerca ha girat al voltant de la idea de la «posttraducció» i de l'encreuament de la disciplina mateixa de la traducció amb pràctiques artístiques contemporànies. De fet, aquest interès en el llenguatge i l'escriptura en el context digital és compartit amb la seva pràctica artística, i és especialment atent pel que fa a les múltiples cares en què apareix l'error en qualsevol intent de comunicació i d'interpretació.

*[...] l'estranyesa i el desconcert que provoca l'error motiven l'activació d'altres discursos i relats. D'aquesta manera, l'equivoc esdevé una espècie de fissura, una esclatxa que trenca amb les expectatives i els consensos, al mateix temps que obre tot un altre ventall de possibilitats. No estigmatitzar el fracàs, no descartar l'error, sinó més aviat el contrari, treballar a partir de la perplexitat que genera, per incorporar-lo, apropiarse'l, pensar-lo i així aproximar-se al real des d'una altra perspectiva (Andreu, 2017).*

Anna Dot ens presenta unes «pedres-errors» en *Les pedres del camí* (2017) (figura 1). L'obra consta de deu pedres impreses en 3D amb LayBrick —un tipus de material en forma de filament que ofereix un aspecte similar a la pedra arenosa—, que es troben distribuïdes al terra de l'espai expositiu.



**Figura 1** · Anna Dot, *Les pedres del camí* (2017), imatge de la instal·lació a La Capella (Barcelona).  
Font: Pep Herrero

**Figura 2** · Captura de pantalla de la programació de la *Pedra error 1* amb l'aplicació lliure OpenSCAD. Font: Eugenio Tisselli

Convé destacar que, per dur a terme aquesta proposta, l'artista parteix de la reflexió al voltant de l'error —entenent l'error com un imprevist en l'horitzó d'expectatives (Dot, 2017)— i ens explica com la pedra esdevé per a ella sinònim d'error, recordant-nos l'expressió popular «ensopegar dues vegades amb la mateixa pedra». Es pregunta, així mateix, sobre quina aparença tindrien els errors si fossin pedres.

Aquests elements de Dot que fàcilment reconeixem com a pedres són el resultat d'una traducció, la traducció d'una sèrie de càlculs d'errors que l'artista va detectar en la lectura de diferents passatges de les aventures del Quixot, de Miguel de Cervantes, i als quals va donar forma i produir en col·laboració amb l'artista digital i programador Eugenio Tisselli.

*En l'obra [Don Quijote de la Mancha], el protagonista, pensant-se cavaller i buscant viure aquelles aventures que ha llegit en els llibres de cavalleries, comet tota una sèrie d'errors que no fan sinó parlar-nos de la diferència entre les seves expectatives i la realitat (Dot, 2017).*

Anna Dot acompanya habitualment aquesta obra amb la realització d'una conferència performativa (Dot, 2019a). A través de les hipòtesis i suposicions que han guiat l'artista a prendre decisions, es fa evident la seva complexitat en els diversos nivells de la proposta, com per exemple: detectar unes situacions erràtiques i contrastar-les amb unes de correctes o utilitzar un codi com a *interlingua* (Dot, 2019a) —que funcioni com una llengua auxiliar per poder tenir en el mateix codi dues llengües diferents. Així, exposa de manera transparent i sincera el procés de recerca i els passos que ha seguit fins a arribar a l'objecte. Ofereix a l'espectador una sèrie de dades, amb un to acadèmic, i de decisions que ens interpel·len sobre el mateix sentit (o «sense-sentit») de la proposta, i sobre la seva utilitat o el seu fracàs.

Les pedres-error d'Anna Dot són estranyes, i en l'exposició funcionen com pedres erràtiques que, malgrat les seves dimensions i característiques, ens recorden la imatge utilitzada pel filòsof alemany Peter Sloterdijk per acostar-nos a la idea d'estranyesa: «quan topem amb alguna cosa que està fora de lloc» (Sloterdijk, 2008: 27).

El mes de maig passat, Dot va presentar *El juny de les pedres* (2019), una intervenció a l'(A)parador (Llibreria 22, Girona). L'artista ens explicava el fet d'errar d'una pedra que es va trobar en el seu trajecte durant el juny de 2017, coincidint en el temps amb el desenvolupament de les «pedres-error». D'aquesta manera, Dot enllaça *error* i *errar* no només en un sentit etimològic dels termes, sinó també en el literal, a través d'una pedra que deambula «fora de lloc», erràtica.

L'artista ens narra, en forma de diari, el desplaçament que pateix la pedra fins a acabar creuant un pas subterrani de la seva localitat i, en definitiva, el seu «en-sopegar amb la mateixa pedra».

[...] *No vaig poder sortir al carrer fins al dia 19, que vaig caminar, a poc a poc, fins a la consulta del fisioterapeuta, al centre del poble, a l'altra banda de les vies del tren. Quan vaig creuar el pas subterrani, la pedra encara era allà: sota terra, però a l'altra banda. Havia creuat tot el túnel i semblava que esperés l'embranchida necessària per enfilar, rampa amunt, el camí que la portaria a la superfície [...]* (Dot, 2019b).

## 2. Còpia

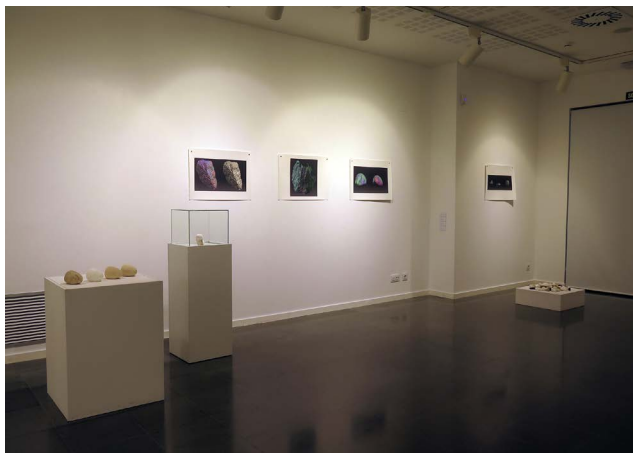
L'artista i docent Mercè Casanovas, especialista en processos litogràfics i en llibres d'artista, forma part del projecte d'investigació d'I+D+i Matèria Impresa, del Departament d'Arts Visuals i Disseny de la Universitat de Barcelona. Aquest projecte explora específicament l'ús de les tecnologies d'impressió i escaneig en 3D i la seva repercussió en els llenguatges de l'art contemporani.

Darrerament, Casanovas ha participat en l'exposició «Matèria impresa: la virtualitat física», a la Casa de la Paraula (Santa Coloma de Farners), juntament amb Quim Cantalozella, Marta Negre, Javier Lozano, Cristina Pastó, Albert Valera i Àngels Viladomiu, artistes i investigadors implicats també en el projecte.

En la proposta de Mercè Casanovas *Repensant Penone* (2019) (figures 3 i 4), hi trobem la «pedra-còpia». I, com la resta d'investigadors, Casanovas ha incorporat dins del seu procés creatiu la tecnologia digital i la fabricació additiva (3D). L'obra exposada està composta de diverses parts, en les quals es relacionen pedres naturals i les seves rèpliques prefabricades, acompanyades d'una sèrie d'imatges digitals impreses del procés d'escaneig de les mateixes pedres (figura 5).

L'artista ens recorda, amb aquest treball, la sèrie *Essere fiume* (1981-1982), de Giuseppe Penone, en la qual l'artista italià va recollir una pedra natural del riu i la duplicà escrupolosament en una altra pedra de característiques similars extreta de la muntanya. Mentre que Penone, amb aquest gest, volia «esdevenir riu», com el que va modelar l'original, Casanovas deixa pas a la màquina, que construeixi capa a capa la seva pedra. L'artista ens explica que el seu punt de partida per repensar l'obra de Penone i extrapolar-la al llenguatge de la impressió en 3D és «la subtilesa de la similitud imperfecta», així com «la ficció del mimetisme» que comporta la duplicitat del procés natural (Casanovas, 2019).

En certa manera, Casanovas continua, per mitjà de tècniques i materials actuals, repensant qüestions presents al llarg de la seva trajectòria com a gravadora, com són el procés de serialitat i el de reproducció automàtica de l'obra.



**Figura 3** · Mercè Casanovas, *Repensant Penone* (2019). Font: M. Casanovas

**Figura 4** · Mercè Casanovas, *Repensant Penone* (2019). Imatge general de l'obra exposada.  
Font: M. Casanovas



**Figura 5** · Mercè Casanovas, *Repensant Penone* (2019). Impressió digital d'alta resolució del procés d'escaneig de les pedres. Font: M. Casanovas

Curiosament, les pedres també han tingut un paper rellevant al llarg de la història dels processos d'estampació.

Tot i això, l'ambivalència a l'hora de distingir l'original de la còpia la trobem clarament, des de l'inici, en l'obra anterior: *On és l'original?* (2016), una altra «pedra-còpia» de Casanovas, ja que es tracta d'una reproducció mimètica d'un fòssil. L'element resultant esdevé una mena de pedra amb l'empremta d'un peix ossi (Osteïcti), pròpia dels museus d'història natural.

*Que [M. Casanovas] haya escogido un fósil como punto de partida no es arbitrario; éste funciona como impronta de algo que alguna vez existió: a modo de grabado, es la representación de la forma exterior de un animal o un vegetal. Por lo tanto, la obra se convierte en un simulacro no del original, sino de su copia, impresa por la naturaleza durante siglos en la piedra* (Cantalozella; Negre, 2018: 75).

## Conclusions

En el pròleg de la traducció catalana de *Pedres*, de Roger Caillois, el físic i divulgador científic Jorge Wagensberg ens diu que totes les propietats d'una pedra pertanyen a una història i a una geografia (forma, estructura, composició, color, mesura, diversitat, intel·ligibilitat, etc.) (Caillois, 2011: 11). En certa manera, les peces que hem vist en aquest article —l'error de Dot i la còpia de Casanovas— també tenen vincles amb unes històries i unes geografies, tot i no ser pròpiament pedres.

Aquestes històries i geografies no només són definides per la fisicitat d'uns materials sintetitzats o per la temporalitat de la producció, amb unes tècniques cada cop més àgils, sinó per uns processos creatius i de treball, amb els seus encerts i errors, que guien les artistes per tirar endavant les corresponents idees. Probablement és per aquesta raó que, amb la voluntat de reivindicar el mateix procés, les artistes acompanyen les obres amb explicacions tècniques i conceptuals, en forma de conferència performativa com proposa Dot, o bé amb un seguit d'imatges impreses dels arxius digitals, productes de l'escaneig de la pedra original. Així, en els dos casos, l'ús de la impressió en 3D i d'altres tecnologies té una doble naturalesa: com a mitjà instrumental i com a mitjà cultural (Fàbregas, 2017: 25).

Ras i curt, les obres artístiques tractades en l'article se serveixen de la impressió en 3D com a eina de representació. Per a Casanovas, la mateixa tecnologia i els seus límits esdevenen l'objecte de reflexió —mentre ens qüestiona sobre el binomi original-còpia o simplement deixa pas a la màquina, que construeix capa a capa el seu objecte. En el cas de Dot, li serveix per donar forma i textura a unes idees, o imprevistos, del nostre marc mental.

## Referències

- Andreu, Rita (comp.) (2017) *Sortir-se de la línia*. Girona: Bòlit, Centre d'Art Contemporani. Text disponible en línia a: <<http://www.bolit.cat/cat/arxiu-i-fons/arxiu/sortir-se-de-la-linia/presentacio.html>>. [Consulta: 5 desembre 2019]
- Caillois, Roger (2011) *Pedres*. Barcelona: Días Contados. ISBN: 978-84-939638-1-1
- Cantalozella, Joaquim; Negre, Marta (2018) «Materia impresa: una propuesta para la materialización de lo virtual». *Revista Croma, Estudios Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol. 6, (11): 74-82.
- Casanovas, Mercè (2016) «On és l'original? Materia impresa: de la pedra al plàstic». A Valera, A.; Viladomiu, A. (coord.) (2017) *Materia impresa*. Barcelona: Comanegra. ISBN 978-84-16605-63-7
- Casanovas, Mercè (2019) *Repensant Penone*. Text exposició disponible en línia a: <<https://www.culturascf.cat/ca/programacio/c/1859-materia-impresa-la-virtualitat-fisica.html>> [Consulta: 30 desembre 2019]
- Dot, Anna (2017) *Les pedres del camí*. Text i imatges disponibles en línia a: <<https://www.annadot.net/les-pedres-del-cami/>> [Consulta: 5 desembre 2019]
- Dot, Anna (2019a) *De l'error a la pedra o de la literatura a l'objecte*. Conferència performativa disponible en línia a: <<https://vimeo.com/353723497>> [Consulta: 31 desembre 2019]
- Dot, Anna (2019b) *El juny de les pedres*. Text i imatges disponibles en línia a: <<http://www.aparador22.org/>> [Consulta: 31 desembre 2019]
- Fàbregas, Ariadna (2017) «Impacte de les tecnologies de fabricació additiva (3D) en els processos creatius». A Valera, A.; Viladomiu, A. (coord.) (2017) *Materia impresa*. Barcelona: Comanegra. ISBN 978-84-16605-63-7
- Ordine, Nuccio (2013) *La utilitat de l'inútil*. Barcelona: Quaderns Crema. ISBN: 978-84-7727-553-4
- Sloterdijk, Peter (2008) *Extrañamiento del mundo*. València: Pre-Textos. ISBN: 978-84-8191-213-5

# A obra escultória de Maria Palmela

## *The sculptural work of Maria Palmela*

LUÍSA PERIENES\*

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*Portugal, escultora e professora.

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

**Resumo:** Esta reflexão sobre a obra escultórica de Maria Palmela, Duquesa de Palmela, artista e benemerita do século XIX, pretende analisar os processos de execução utilizados pela escultora. Na sua escultura é explícita a escolha pela representação humana e as matérias que utiliza, o mármore e o bronze. Investigamos nesta abordagem, diferentes maneiras de trabalhar a pedra: o talhe indireto e o talhe direto. Apresentaremos ainda outras soluções plásticas, na modalidade de retrato, resultantes dos processos utilizados.

**Palavras chave:** escultura / representação / corpo humano / modelação / talhe / pedra.

**Abstract:** *This reflection on the sculptural work of Maria Palmela, Duchess of Palmela, artist and meritorious of the XIX century, aims to analyse the processes of execution used by the sculptor. In her sculpture are explicit the choice for human representation and the materials she uses, marble and bronze. We investigate in this approach, different ways of working the stone: the indirect carving and the direct carving. We will also present other plastic solutions in portrait mode, resulting from the processes used.*

**Keywords:** *sculpture / representation / human body / modeling / carving / stone*

## Introdução

Maria Palmela foi o nome escolhido pela terceira duquesa de Palmela (1841-1909), Maria Luíza de Souza e Holstein, para assinar as suas obras de escultura.

Aristocrata que era e desde cedo curiosa pelo mundo das artes, Maria Luíza viajava e não lhe foram certamente indiferentes os contatos que teve com François Rude, Eugène Guillaume ou Carpeaux, escultores reconhecidos em França, considerada como era na altura, capital da cultura.

Tendo como mestre Anatole Calmels, escultor francês, residente em Portugal, Maria Luíza começa a modelar em argila ou em cera os modelos que deseja representar para serem posteriormente passados a pedra ou a bronze.

Herdando do seu mestre as bases de uma representação clássica podemos afirmar que aliada a uma estética de pendor clássico e romântico que ainda se sente nalgumas obras, as suas esculturas exibem um gosto pela atitude, pela escolha das personagens e pela utilização de adereços que ajudam na caracterização de um crescente naturalismo e teatralidade. "A escolha temática das obras realizadas indicia igualmente algum entendimento personalizado e uma escolha orientada para preocupações genuínas de dimensão social" (Pereira, 2005: 436)

O enfoque desta comunicação será nas esculturas de menores dimensões, os retratos, porque também esse é o caminho da escultora e na sua matéria final a pedra, matéria da nossa eleição. As esculturas de maior escala serão também objeto de análise. Paralelamente falaremos das técnicas utilizadas na época e pela escultora. Iremos comparar ainda obras escultóricas dos séculos XIX e XX, na tipologia de retrato cujo resultado é a marca do processo utilizado.

A sua primeira obra apresentada foi *Pescador* de (1870), em 1874, na 10ª Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes. Este busto, em mármore branco representando um jovem pescador, é delicado e fino e contraria de algum modo a profissão dura. Está representado com o rosto ligeiramente voltado de lado o que evidencia a delicadeza dos traços. Os adereços, o barrete e o lenço procuram caracterizar a profissão.

Na época, a representação de figuras populares era temática comum e não seriam estranhas a Maria Luíza as esculturas do *Pescador Napolitano*, de 1863, um busto de Jean-Baptiste Carpeaux, (1827-1875) e a escultura *Pescador com uma concha*, de 1857 do mesmo escultor.

Para a realização deste busto *Pescador* e os outros que exemplificaremos, Maria Luíza modelava em argila. A modelação em cera seria provavelmente para esboços. Em ambas matérias Maria Luíza estudava e trabalhava minuciosamente conferindo a cada rosto dos seus retratos o carácter que desejava.

No caso da pedra, partindo de um modelo em argila, tamanho natural,



**Figura 1** - Maria Palmela, *Escultura em mármore*, 1870. Fonte: Revista da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. N.º 18, Ano X, 2007

**Figura 2** - Maria Palmela, *Busto de menino*, Escultura em mármore, 1877. Fonte: *A arte em Portugal no século XIX* José Augusto França

**Figura 3** - Soares dos Reis, *Flôr Agreste*, Escultura em mármore, 1878. Fonte: <https://antoniosoareshdosreis.wordpress.com/tag/flor-agreste/>

**Figura 4** - Maria Palmela, *Negra*, Escultura em bronze, 1885. Fonte: <http://catalogue.gazette-drouot.com/ref/lot-ventes-aux-encheres.jsp?id=1050827>

tiravam-se moldes em gesso, para ser este o modelo a transladar para a pedra, através de um sistema de cópia por pontos.

Para o bronze os modelos para a fundição seriam também em gesso.

*Busto de menino* de 1877, foi outra interpretação, desta vez mais dinâmica da escultora.

Este menino está representado com o rosto voltado de lado e para cima, focando o movimento da figura como se naquele instante olhasse alguém com surpresa. A boca entreaberta e os olhos com as sobrancelhas levantadas revelam algum espanto. O cabelo bastante elaborado tal como o do pescador e outros pormenores anatómicos precisos denotam a utilização do trépano.

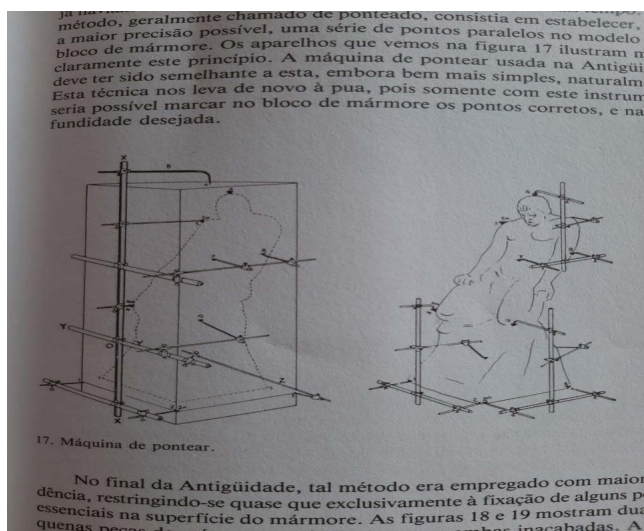
No panorama português temos como exemplo *Flôr Agreste* de Soares dos Reis, de 1878 e exposta na 1 Exposição Bazar de Belas-Artes e de Artes Industriais no Palácio de Cristal, no Porto. Um rosto delicado esboçando um leve sorriso e enquadrado por roupas simples. É comum nestes escultores a exaltação da beleza em jovens do povo dando a ver através da forma do busto, das diversas expressões do rosto, dos olhos e da boca, e da moldura do cabelo, as características pretendidas.

Na obra da escultora, não podemos deixar de mencionar Diógenes, em bronze, executado em 1883 e exposto no *Salon* de Paris em 1884, por ser uma obra marcante no seu percurso pelo reconhecimento público que suscitou.

Em *Negra* de (1885) originariamente executada em mármore e exposta no *Salon* de Paris em 1886, a ligeira torção do rosto cria o movimento daquele momento em que Jéjé, o modelo que Maria Luíza bem conhecia por ser filha dos cozinheiros de seus pais, sorri de um modo gracioso. Representada com grande pormenor, o excecional tratamento do cabelo, dos lábios, dos dentes e os adereços, colar e argolas, contribuem para a expressividade deste retrato.

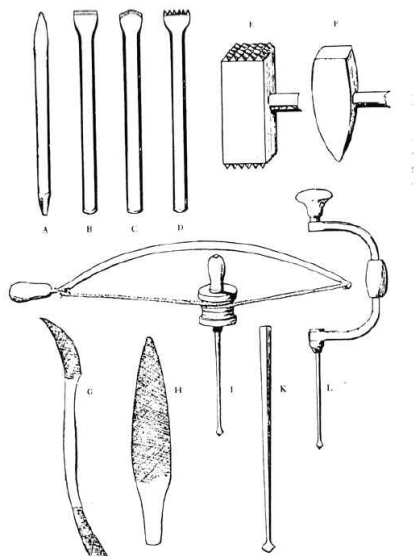
A utilização do trépano que não difere muito do arco de pua e que serve como na medicina para furar, neste caso a pedra, é visível na definição dos olhos, criando orifícios nas pupilas, no nariz e nas orelhas quer neste retrato, quer no firme e íntegro busto de Sá da Bandeira, denunciando já o realismo que Maria Palmela procurava nas suas esculturas. Esta obra, exposta em 1880 na Sociedade Promotora de Belas Artes, encontra-se atualmente no Museu Militar de Lisboa. Neste busto de militar de braço amputado, está explícita na pose a atitude militar digna, o rosto de olhos franzidos que reflete introspeção. Está trajado com as insígnias que lhe pertencem pois mais uma vez o traje ajuda a caracterizar a personagem.

Quanto aos processos técnicos, a cópia por pontos era conhecida desde a antiguidade. Segundo Wittkower: "Uma geração antiga de arqueólogos acreditava



**Figura 5** - Maria Palmela, Marquês Sá da Bandeira, Escultura em mármore, 1883. Fonte: <http://www.geira.pt/Mmilitar/Actividades/esquerda.html>

**Figura 6** - Máquina de pontear. Fonte: Escultura, Rudolf Wittkower.



2. Utíles de escultor: (A) ponta o puntero; (B) cinzel plano; (C) cinzel de cabeça de toro; (D) cinzel de unha o dentado; (E) bujarda; (F) martillo de punta o de desbastar; (G, H) escofinas; (I) trépano móvel; (K) trépano; (L) taladro.



**Figura 7** · Engenhos artesanais para furar a pedra. Fonte: Escultura, Rudolf Wittkower.

**Figura 8** · Maria Palmela, *Fiat Lux*, escultura em mármore, 1900. Fonte: *Dicionário e Escultura portuguesa*, José Fernandes Pereira.

que a técnica mecânica para o traslado do modelo para mármore só foi desenvolvida no séc. I d.C. por Pasíteles. Atualmente, porém, acredita-se que os gregos haviam desenvolvido um método semelhante há muito mais tempo. Este método, geralmente chamado de ponteador, consistia em estabelecer, com maior precisão possível, uma série de pontos paralelos no modelo e no mármore.”

Desenvolveram-se posteriormente uma série de processos e métodos para o talhe indireto desde a caixa de varas de Leonardo da Vinci ao uso da moldura graduada, fios de prumo e compasso, utilizado por António Canova até à cruzeta ou máquina de pontear, usada no século XIX, como ainda o é nos nossos dias.

Quanto à utilização da pua, engenho para furar a pedra, foi muito utilizada desde a antiguidade para elaborar pormenores anatómicos que requeriam minúcia e trabalho de furação a diversas profundidades na pedra.

Numa folha com desenhos e anotações de Miguel Ângelo, existente no Louvre está escrito: “Davicte cholla fromba/ e io chollarcho/Michelangelo”, ou seja, “David com a sua funda/ e eu com o meu arco, Michelangelo”.

Segundo Wittkower, à pergunta: Michelangelo utilizou uma pua para esculpir o seu gigantesco David? A resposta é um enfático “sim”. Os orifícios que este instrumento produz são facilmente identificáveis, em especial no cabelo. As pupilas circulares dos olhos também são orifícios feitos pela pua. (Wittkower, 2001: 104)

Este engenho utilizado até ao século XIX inclusive, assim como o trépano, também para furar, é substituído pelos berbequins mecânicos e elétricos no século XX, que permitem furar a pedra com muito mais rapidez a diversas profundidades.

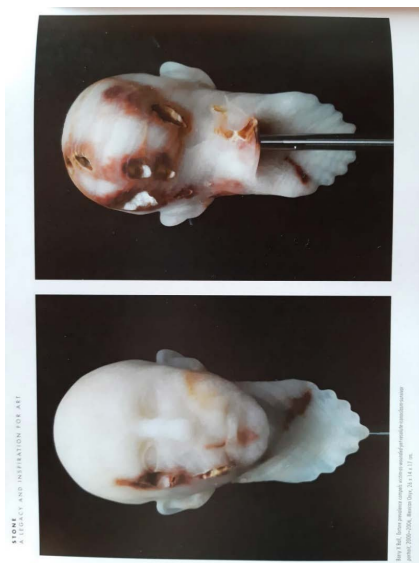
É exemplo de Maria Palmela que, em *Santa Teresa*, (de 1900), em mármore, o êxtase da figura é dado movimento do rosto emoldurado pelo panejamento e pela direção do olhar, fundo e distante acentuado pelo uso do trépano.

*Fiat Lux* representa alegoricamente o Génio do Progresso da Medicina, em que serviu de modelo para a sua execução o jovem Luciano Moreira, de 13 anos, e que se pensa que terá posado outras vezes para a Duquesa de Palmela.

As primeiras versões desta obra serão de 1892 em bronze.

*Fiat lux* executado em mármore de Carrara em 1900 é a escultura que Maria Palmela apresenta para ser proposta como académica de mérito da Academia Real de Lisboa. Em 1903 é designada académica pelas suas criações artísticas tornando-se assim a primeira mulher com essa distinção.

Tendo dado a ver e conhecer, em torno da obra de Maria Palmela, as técnicas aplicadas na escultura em pedra, apresento ainda retratos do século XX, em que as escolhas dos processos determinam a plasticidade e contribuem para o conceito da obra.



**Figura 9** · João Cutileiro, *Florbela*, Escultura em pedra/rochas várias, 1994. Fonte: Catálogo, Grupo Pro-Évora, Edições.

**Figura 10** · Barry X Ball, *Torture prevalence compels victim-as-wounded-yet-resolute-iconoclasm-survivor, portrait*, 2000-2006, Mexican Onyx. Fonte: Stone A Legacy and Inspiration for Art, London, UK 2011.

No princípio do século XX, anos 20 Brancusi, escultor romeno, apresenta a sua escultura em pedra de formas simples, reduzidas à sua essência, esculpidas por ele mesmo. “quase metade da sua produção envolveu o entalhamento direto da pedra ou da madeira, fazendo da tarefa de transformar a matéria bruta um trabalho árduo e paciente” (Krauss, 2001:104)

Em 1930 Henry Moore publica um pequeno manifesto em que diz:” truth to material; direct carving; the rightness of hardness; full three-dimensionality; making masses work in opposition; energy pent-up in static forms; asymetry; organic growth; the variety of nature; the autonomous vitality of the work of art; preference for power over beauty; the irrelevance of the classical and the Renaissance.” (Sylvester, 1968:54)

Segundo o seu testemunho: “esculpir é um processo simples de trabalhar material duro desbastando-o e escassilhando-o. As ferramentas que agora há para a escultura em pedra começam com o que se chama o pico ou escacilhador, com o qual se escassilham os cantos. Todas as pedras tendem a ter uma direção em que quebram mais facilmente em virtude da formação do grão. Depois vem o ponteiro, e com ele se trabalha a toda a volta, o que nos permite retirar grandes pedaços de uma só vez. Depois vem o ferro de dentes que é na verdade uma série de ponteiros numa só ferramenta. Quando usado na pedra deixa uma série de sulcos paralelos. Foi uma das ferramentas favoritas de Miguel Ângelo. Depois vem o cinzel, que é plano. Miguel Ângelo usava o mármore logo depois de extraído, porque isso torna a pedra dura muito mais fácil de esculpir.

Em Portugal, nos anos 80, João Cutileiro introduz o talhe direto com máquinas industriais autonomizando o trabalho do escultor.

O retrato de Florbela Espanca foi executado com máquinas de corte a seco, por talhe direto. Esculpido com várias rochas, numa construção com encaixes, criando um real efeito de claro escuro. O registo das máquinas é parte intrínseca da expressividade plástica deste retrato. A pupila é furada criando vivacidade e espanto no olhar. Nas palavras do escultor “vivo da força exclusiva do meu trabalho, assim, da pedra e da máquina que a mão interliga, humanizando-as...tão facilmente como quem desenha ou quem escreve” numa entrevista de Maria João Avelaz para o semanário “Expresso” em 1983

A escolha da pedra para este retrato, o ónix e as suas marcas naturais fazem parte da formalidade da obra e explicitam o conceito do escultor.

Na modalidade de retrato, estas são algumas de entre outras soluções plásticas, resultantes dos diversos processos utilizados.

## **Referências**

Pereira, José Fernandes (2005) *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Editorial Caminho Lisboa, ISBN: 972-32-1723-8

Krauss Rosalind E. (2001) *Caminhos da Escultura Moderna*, Martins Fontes, São Paulo ISBN: 85-336-0958-2

Sylvester, David, (1968) *Henry Moore*, Great

Britain, Percy Lund, Humphries & Co.Ltd, London and Bradford

Russoli, Franco. Mitchinson, David (1981) *Henry Moore*, Ediciones Polígrafa, S.A. Barcelona ISBN: 84- 343-0331-1

Wittkower, Rudolf (2001) *Escultura Martins Fontes*, São Paulo ISBN 85-336-1390-3

# Juliá Panadés y la escultura vacacional. El final de la Masterpiece

*Juliá Panadés and the vacational sculpture. The end of the masterpiece*

MARÍA DEL MAR RAMÓN SORIANO\*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*Espanha, artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Escultura. Rúa da Maestranza, 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: Marramonsoriano1993@gmail.com

**Resumen:** Este artículo analiza la obra escultórica de Juliá Panadés como muestra de la tendencia al final de la “Masterpiece”. Dentro de un tiempo que pide anti obras maestras, la forma de creación más viable resulta el ensamblaje, de escala modesta, con objetos y materiales encontrados y reaprovechados. Piezas rápidas para un contexto frenético que beben de la creación del pasado, apuntando hacia una nueva corriente común.

**Palabras clave:** Ensamblaje / masterpiece / superproducción / fast-art / escultura.

**Abstract:** This article analyzes the sculptural work of Juliá Panadés as an example of the trend at the end of the “Masterpiece”. Living in a time that asks for anti-masterpieces, the most viable form of creation is the assembly, of modest scale, with found and reused objects and materials. Quick pieces for a frenetic context that drink from the creation of the past, pointing towards a new common current.

**Keywords:** assemblage / masterpiece / fast-art / overproduction / sculpture.

*Más allá de la masterpiece no hay nada más que libertad.*  
(Flood; 2007, 13)

## Introducción

Este artículo analiza la obra escultórica de Juliá Panadés como muestra de la tendencia al final de la “Masterpiece”, dentro de un tiempo que pide anti obras maestras, esculturas o instalaciones imorvisadas, casi toscas, que hablan de su contemporaneidad.

Relacionaremos las piezas de este artista con las ideas expuestas en el texto de Richard Flood y Massimiliano Gionni como introducción a la muestra Unmonumental (New Museum, 2008) entorno a la idea caduca de la Masterpiece, que deviene en ensamblaje como obra de arte más viable en la actualidad, de escala modesta, con objetos o materiales encontrados y reaprovechados, carente de tecnologías complejas.

En el caso de Juliá, estas esculturas que él llamará “Site specific”, muchas veces ni siquiera entrarán en la sala de exposiciones sino que permanecerán registradas en la plataforma instagram o tumblr, en una sublimación total de la escultura al data.

Ejercicios rápidos, esculturas a partir de materiales de desecho que dialogarán creando un imaginario propio y personal que podríamos denominar como místico millennial. Palitos de piruletas, mecheros y tapones de botellas dan lugar tótems y construcciones verticales que recuerdan a altares religiosos en una suerte de ensamblaje posmoderno. Una muestra entre tantas otras de una obra muy personal a partir de un proceso que viene marcado, tanto por esta nueva forma de hacer escultura como por su contexto e infancia en Palma de Mallorca.

Juliá, como vemos en la Figura 1 enfrenta, estos materiales pobres a lo “elevado” del mundo espiritual, recordando a rituales de culturas prehistóricas y a lo sacro del arte contemporáneo, contexto en el que se mueven y que a la vez perturban.

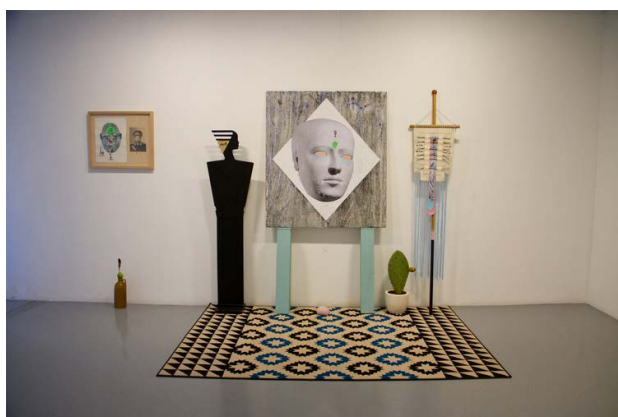
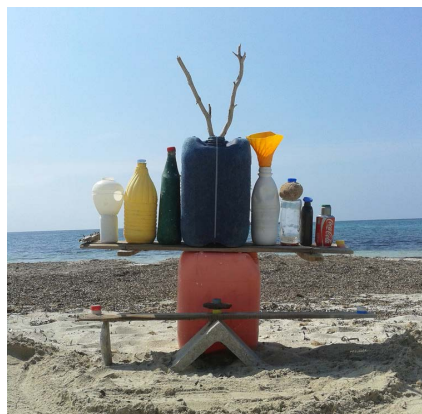
## 1. La masterpiece en la actualidad. Capitalismo, velocidad y sobreproducción

Dentro del catálogo de la exposición Unmonumental, Richard Flood y Massimiliano Gionni, entre otros, van a intentar definir lo que significa crear en este siglo definido por la superproductividad y por el bombardeo de imágenes que va a ser totalmente determinante a la hora de leer la corriente de un conjunto de artistas que esta interesado en el reaprovechamiento de los materiales, por una parte como posicionamiento ideológico, y por la otra, como recurso accesible y de bajo presupuesto. Esto sucede desde una conciencia ecológica que prefiere utilizar objetos ya existentes que crear de la nada algo nuevo que ocupará



**Figura 1** · "Inedia II", Instalación de Juliá panadés, en Can Gelabert 2016 recuperada de: <https://juliapanadesjulia.com>

**Figura 2** · "Marcel Broodthaers 3.0" Instalación de Juliá panadés en la exposición de finalistas del Premio Ciutat de Palma Antoni Gelabert d'Arts Visuals 2016, recuperada de: <https://juliapanadesjulia.com>



**Figura 3** · "Altar playero" Instalación de Juliá Panadés, 2018, recuperada de: <https://juliapanadesjulia.com>

**Figura 4** · "Altar playero" Instalación de Juliá Panadés, 2017, recuperada de: <https://juliapanadesjulia.com>

**Figura 5** · "Trascendencia", Instalación de Juliá Panadés, Galería Fran Reus, 2014 recuperada de: <https://juliapanadesjulia.com>

espacio en el mundo y seguirá dando rienda suelta a la sociedad del desperdicio. Con esta forma aparentemente sencilla de producir convive un interés por subvertir el sistema del arte desde dentro. Piezas que se sitúan en el territorio del humor o vacacionales y que se hacen desde el disfrute.

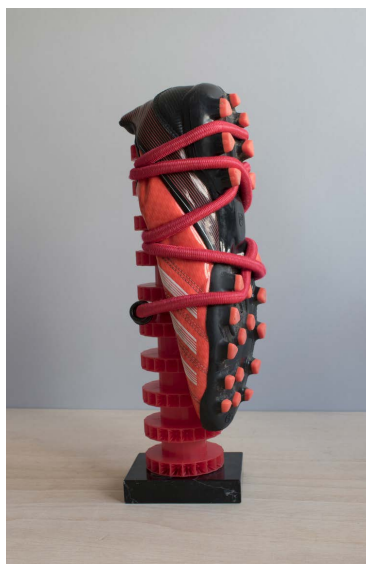
Flood, que antes nombrábamos, comenta que esta idea de la “masterpiece” o búsqueda de la obra maestra, no tiene sentido hoy en día aunque algunos artistas intenten alcanzarla apelando al virtuosismo técnico de una forma casi nostálgica; expone que más allá del ámbito del mercado del arte, no existe tiempo para que una obra logre el consenso de la crítica como podía suceder con un “David” de Miguel Angel, en cuya época no existía esta hiperproductividad e hipercompetencia actuales. Vivimos en un tiempo de fast-art que, parafraseando a Flood, pide anti-obras maestras, pide cosas improvisadas, formas brutas que saben algo del mundo en el que existen y están contando la historia contemporánea. (Flood, 2007: 12)

Juliá Panadés, consciente de ello, trabaja mayormente en forma de instalación o de exposición como obra total en la que todas las piezas que muestra, como vemos en la Figura 2, se ven interconectadas conceptual y temáticamente creando capas de lectura en una especie de collage multidisciplinar y espacial. Utiliza esta disciplina porque, según sus propias palabras, define nuestra época, y es que, el triunfo de la instalación ha experimentado su éxito a la par que la atención corta se ha visto reforzada con el bombardeo de imágenes, datos y estímulos contemporáneo. La instalación “describe el éxtasis de la comunicación” (Gionni, 2007: 65)

Su uso indiscriminado de las disciplinas, del ensamblaje, de la instalación, etc., nos sirven como representación de una nueva corriente de artistas que está funcionando bajo estos mismos parámetros que intentaremos definir en las conclusiones. Él mismo comenta en una entrevista que la versatilidad y la inmediatez del collage son perfectos para expresarse y no aburrirse; hablando del aburrimiento como algo de lo que huir a toda costa mostrándonos una personalidad completamente actual.

## **2. Juliá Panadés y su contexto. Mallorca, ciudad de vacaciones**

Juliá Panadés Juliá, nace en Mallorca en 1981, como comentábamos, criado por una profesora de yoga y un psicólogo transpersonal que él mismo va a percibir como parte definitoria de su producción. Este artista tiene su forma de hacer particular, como un “ragpicker” va acumulando desechos, escombros, objetos encontrados, y a partir de las conexiones entre estos crea instalaciones que recuerdan a tótems, piezas que aluden a una mística y una espiritualidad, que en



**Figura 6** · "Caja metafísica" Juliá Panadés, 2017, dentro del proyecto "Postcards from Bilbao". Recuperada de: [postcardsfrombilbaocity.tumblr.com](https://postcardsfrombilbaocity.tumblr.com)

**Figura 7** · "Caja metafísica" Juliá Panadés, 2017, dentro del proyecto "Postcards from Bilbao". Recuperada de: [postcardsfrombilbaocity.tumblr.com](https://postcardsfrombilbaocity.tumblr.com)

**Figura 8** · "Veo Oteizas" Juliá Panadés, 2017, dentro del proyecto "Postcards from Bilbao". Recuperada de: [postcardsfrombilbaocity.tumblr.com](https://postcardsfrombilbaocity.tumblr.com)

**Figura 9** · "Escultura vasca de mesa" Juliá Panadés, 2017, dentro del proyecto "Postcards from Bilbao". Recuperada de: [postcardsfrombilbaocity.tumblr.com](https://postcardsfrombilbaocity.tumblr.com)

principio nada tendría que ver con estas sobras que genera la sociedad. En su serie “Altars playeros”, como vemos en la Figuras 3 y 4, da una segunda vida a palitos, tapones de botellas y demás desperdicio encontrado en la playa. Esta serie es la que pone la palabra vacacional en el título del artículo; son piezas rápidas, registradas con una foto en su smartphone, sin pretensiones dentro de una serie de decenas y decenas que genera cada vez que se da un paseo. Este artista “se hace eco de una preocupación por el entorno natural, generando con sus piezas una crítica sutil y humorística de la ecología del mundo del arte, cuestionando el valor del objeto de arte y la posición del artista como creador”. (Laia, 2018:1)

Las piezas de Juliá desaparecen o se reinventan en otras nuevas, su proceso, como comenta en su página web, es no tener un proceso concreto, el aburrimiento no existe. Se divierte en su creación, mezclando alta cultura y baja cultura sin arrepentimientos, lo terrenal y lo celestial se fusionan en forma de creaciones que podríamos definir como guays o a la moda si hablamos de él formalmente. Como podemos ver en la Figura 5, logos y colores fosforitos dialogan con arcillas, con maderas o con linos que utiliza para sus tapices.

Otra de las series interesantes para definir esta forma de hacer “vacacional”, es la que realiza en el País Vasco en el marco de una residencia artística y dentro de un proyecto titulado “Postcards from Bilbao”, que acaba registrado en un Tumblr bajo el mismo nombre. Este proyecto habla de la tradición escultórica vasca y hace una reflexión especial alrededor de la obra de Oteiza, que sirvió como germen de lo que acabaron siendo una serie de fotografías. Algunas de ellas tienen por título “Caja metafísica” como son la Figura 6 y la Figura 7 y hacen referencia a estas piezas realizadas en la década de los 50 por el artista vasco. Entendemos estas piezas desde el posicionamiento de Juliá como artista sin los recursos que tenía Oteiza, en una época, nos repetimos, a la que no pertenecen las “masterpieces”, sino del fast-art en el que una escultura efímera puede acabar como foto en un Tumblr.

Panadés parte de las palabras de Oteiza: *Noté que de mis esculturas / salían palabras/ sentí que era el final / así pasé del lenguaje de la escultura lento y caro /a esta economía de lenguaje/ más feliz, más seguro, más práctico / encendiendo palabras en un papel.* (Oteiza, 2003: 181)

Para recontextualizarlas y aprovecharse de ellas en favor de una producción de bajo coste a partir de objetos encontrados como el cristal o el carton que vemos en la Figura 8, y que además “se abriera al espacio público y a la red (...) con la creación de un Blog y un Instagram como nuevos espacios expositivos donde documentar el día a día y el proceso de trabajo” (Panadés, 2017)

Así dentro del mismo proyecto renueva el uso de los materiales, el tipo espacio expositivo y los conceptos e ideas utilizados por artistas del pasado. Como decía Ana María Guasch, Juliá, "reivindica la activación de los materiales ante la pasividad que la cotidianidad les otorga, valorando su fluidez, su elasticidad, su conductibilidad, su maleabilidad" (Guasch, 2000: 126), como hicieron los artistas povera. Expone estos objetos invisibles y los introduce en el espacio artístico como hizo Duchamp; rehuye la creación de obras demasiado complicadas o obras maestras mostrando, como insistía Pascali "que el proceso de creación artística debería parecerse más al juego que a cualquier otra cosa" (Potts, 2012: 38).

### Conclusiones

Intentamos delimitar ciertas características comunes que presentan los artistas contemporáneos, sobretudo en la práctica escultórica o instalativa, y que se presentan en la obra de Juliá pero que actualmente con la globalización, podríamos tomar como universales. El todo por la parte.

El primer punto es precisamente esta universalidad que se mezcla con el contexto local; como podemos ver en la Figura 9 "Escultura vasca de mesa" en la que una deportiva que existe en todo el mundo está hablando de un contexto concreto. De aquí podemos sacar un segundo punto, la cultura elevada y la cultura popular se unen como ya reclamaba Pierre Bourdieu, junto con la necesidad de redefinir el término "valor". (Bourdieu 1995, citado en Guasch 2005, 64)

Los materiales utilizados salen de la basura y se refuerza la expresividad del propio objeto, el lugar que ocupa en el mundo y su capacidad de sociabilidad; la presentación del objeto habla también de la unión arte-vida. Existe este interés por el deshecho, desde una perspectiva ideológica del reciclaje ante la sobre-producción, pero también desde el aprovechamiento de la memoria o significados connotativos que contiene. Ya está aceptado que en cualquier sitio y mediante cualquier recurso se puede conseguir un significado cultural.

Los mass-media entran en juego a favor de un arte reproducible y más accesible, intentando perturbar el sistema elitista al que finalmente pertenecen; cambian la experiencia visual social y se solapan dos prácticas, "la iconología o el estudio general de las imágenes a través de los media y la cultura visual" (Guasch 2005, 69). Las piezas existen en internet en una nueva forma de museificación.

En resumen, existe una práctica artística en el centro de los opuestos, entre lo pensado y lo ejecutado, entre lo de lejos y lo de cerca, entre la belleza y la perversión, entre lo culto y lo terrenal entre la exclusividad y lo reproducible y compartido. Una creación vacacional pero muy seria a la vez, como la de Juliá

Panadés, Nicole Wermers, Clara Sanchez Sala, Arturo Comas Christian Lagata o Abraham Cruzvillegas, una escultura que renueva las bases de su propia tradición dentro de un contexto totalmente nuevo.

### **Referências**

Flood, Richard, Gioni, Massimiliano, "Unmonumental. The object in the 21<sup>st</sup> Century" 2007. Ed Phaidon  
Guasch, Ana María, "El arte último del siglo XX" 2000, Alianza Editorial  
Guasch, Ana María, "Doce reglas para una nueva academia" 2005. Recuperado de: [https://annamariaguasch.com/en/Publications/Cap.\\_Doce\\_Reglas\\_para\\_](https://annamariaguasch.com/en/Publications/Cap._Doce_Reglas_para_)

[una\\_Nueva\\_Academia.\\_La\\_Historia\\_del\\_Arte\\_y\\_los\\_Estudios\\_Visuales](https://juliapanadesjulia.com)  
Laia, Joao, Hoja de sala de la muestra "This Too Shall Pass", recuperado de: <https://juliapanadesjulia.com> (última visita: 5/01/2020)  
Oteiza, Jorge. Álvarez, Soledad "Pasión y razón" 2003, Ed. Nerea  
Potts, Alex. "Objetos liberados"; Revista CARTA n°3, 2012. ISSN N12817819-9-5294919

# Lúcia Gomes: uma artista na Amazônia

*Lúcia Gomes: an artist in Amazonia*

ORLANDO MANESCHY\* & MARIA CHRISTINA BARBOSA\*\*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*Curador independente e professor pesquisador.

AFILIÇÃO: Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará - (PPGARTES/ICA/UFPA). Rua Augusto Corrêa, 01, Guamá. CEP 66075, Belém, Pará, Brasil. E-mail: orlandomaneschky@gmail.com

\*\*Artista visual, pesquisadora independente e jornalista.

AFILIÇÃO: Especialista em Comunicação Científica na Amazônia pelo Programa Internacional de Formação de Especialistas em Desenvolvimento de Áreas Amazônicas (XXVIII FIPAM) vinculado ao Programa de Pós-Graduação Lato Sensu do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA) da Universidade Federal do Pará.

**Resumo:** Este artigo aborda a produção visual da artista paraense Lúcia Gomes e as relações entre política, arte e vida nas proposições e ações realizadas.

**Palavras chave:** Arte brasileira contemporânea / arte e política / arte na Amazônia / performance.

**Abstract:** *This article is about the visual production of paraense artist Lúcia Gomes and the relationship between politic, art and life in the proposes and actions done.*

**Keywords:** *Contemporary brazilian art / art and politic / art in Amazônia / performance.*

Lúcia Gomes é uma artista cuja produção concentra-se em ações nas quais arte, vida e posicionamento político mesclam-se em operações como performances e intervenções que, não raras vezes, o outro é convidado a participar, e se estabelecem, certa medida, entre arte, política e sociedade, em que práticas artísticas são realizadas a partir de uma percepção crítica da realidade e que, por meio da arte constituem estratégias efetivas voltadas à transformação da vida.

Articulando sobre esta forma de posicionamento no campo da arte, o cientista social e professor Miguel Chaia irá considerar:

*O artista ativista situa-se no interior de uma relação social, isto é, engendra uma esfera relacional fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social que reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato. Portanto, torna-se fundamental no ativismo o reconhecimento do outro e também a crítica das condições que produzem a contemporaneidade. Neste forte envolvimento social, tem-se, assim, reduzida a autonomia da arte e, em contrapartida, amplia-se a relação entre ética e estética. (Chaia, 2007:10).*

O artista visual e pesquisador português Rui Mourão reflete sobre o estreito vínculo entre arte e política e evidencia que:

*Mesmo abordando o tema de forma menos relativista, verifica-se facilmente que a criação artística e a ação política se movem em campos que não estão estanques entre si. É possível detetar zonas de convergência. Afinal, na sua génese, arte e ativismo possuem um forte elo comum: ambos se posicionam no mundo sonhando mundos. [...]. Algumas dessas reverberações, pela assumida interseção artística/ativista, são já chamadas de “ativistas”. (Mourão, 2015:54)*

Ao longo de sua carreira, Gomes implementa performances, proposições coletivas e “interferências artísticas”, forma como a artista denomina algumas das ações que mesmo sutis realizam-se em relação com o outro e propiciam reflexões sobre nosso papel como cidadãos. Algumas obras foram concebidas para serem empreendidas em lugares específicos, mas que se desdobram em outras rearticulações, muitas vezes estruturadas em gestos lúdicos, como na obra *Pipaz*, na qual a população é convidada a brincar no centenário mercado do Ver-o-Peso, empinando pipas que trazem as letras P. A. Z. em separado, ação executada no salão Arte Pará 2006, sinalizada em dois textos do catálogo daquela exposição:

*Conclamando a população a ocupar o espaço público numa manhã de domingo, dentro de uma perspectiva lúdica e política, é que se configura a performance de Lúcia Gomes intitulada Pipaz. (...). É no jogo que se estabelece a obra. Da corriqueira disputa entre garotos ao empinarem suas pipas – nossos tradicionais papagaios e gaudulas – no céu, tentando derrubar uns aos outros, preparando a linha com cola e pó de vidro, a artista fala das disputas de adultos, não menos infantis, na política em que o mundo se inscreve, imerso em guerras.*



Lúcia Gomes



**Figura 1** - Lúcia Gomes, *Pipaz*, 2006. Interferência artística. Arte Pará 2006, (página do catálogo), Belém. Fonte: [http://www.frmaiorana.org.br/?page\\_id=2698](http://www.frmaiorana.org.br/?page_id=2698)

**Figura 2** - Lúcia Gomes. *Resistência - Guerra de Travesseiros*, 2019. Happening. Arte Pará 2019, (post instagram), Belém. Fonte: <https://www.instagram.com/p/B4-qTRaB5vz/>

*Com sua performance, Gomes nos coloca no papel de agentes. Se não participamos, nada acontece. Está em nossas mãos a decisão de como se dá o jogo, sua construção, e é isto o que nos oferece com sua proposição conceitual, utilizando um ato tão corriqueiro da infância e deslocando-o para falar de política no espaço da arte. (Maneschy, 2006:56).*

Segundo o curador do salão, Paulo Herkenhoff (2006:159): “O estado de inocência, indicado nas pipas, escreve a palavra como desejo utópico da sociedade do abandono social, da imobilidade de classes e das diferenças regionais”. São pequenos gestos simbólicos que Lúcia Gomes emprega no seu fazer artístico, mesclando-os com ações que trazem carga contundente, articulada na perspectiva da liberdade e da democracia para discutir a violência. Assim revelam questões pulsantes acerca dos problemas que envolvem a condição humana.

Talvez esta seja uma particularidade na obra da artista que a difere de outros que operam na chave do ativismo, território no qual a artista não se reconhece. Isso é possível em função da conduta aliada ao respeito à diferença e à não-violência que dão a tônica para suas propostas calcadas no brado pela democracia e no humanismo, que a leva a dizer “não sou ativista! Sou apenas uma mulher artista da Amazônia!” (Gomes, 2019).

A compreensão do outro e de sua condição chama a artista a desenvolver proposições nas quais o processo de uma educação pela arte é também mecanismo de transformação social, de forma lúdica, ocupando os espaços institucionais, como fez no projeto Arte Pará 2019, quando, para além das obras presentes nas exposições, dentre outras atividades e conversas, realizou diversas ações como: *Resistência - Guerra de Travesseiros*, em homenagem à Resistência da II Guerra Mundial; *O Pesadelo do Trabalho Infantil de Todos os Tempos*, que se refere à violência na qual, mesmo no compartilhar de um sorvete sustentado pelo cone de uma estátua, alude ao trabalho infantil; *Pacífico*, em que pessoas são convidadas a compartilhar um espaço gerador de afetos e mediação.

Essas ações, por vezes calcadas em pequenos gestos, marcam a carreira da artista, cujo fluxo de trabalho mistura-se com sua vida e suas observações acerca de questões da história, da violência e da política; são eventos produzidos em bases colaborativas, solidárias e humanistas. Em sua carreira há ações que são refeitas, motivadas por novas condições ora locais, ora globais, sendo ainda visibilizadas e reativadas na conta pessoal do *instagram*, plataforma muito utilizada por Gomes como veículo de difusão das tantas atividades. A delicadeza e a positividade dá o tom em vários projetos, como em *Típico de Humanos*, performance em que ela corta corações em roupas penduradas no varal, realizada em Zurique, Suíça, em 2009, e no bairro do Guamá, em Belém do Pará, em 2019,

dentro da residência artística *Na Casa do Artista* na vila de Icoaraci olarias da vila de Icoaraci. Afetividade, alegria, liberdade, confiança e compartilhamento de sentimentos estão no cerne desses processos artísticos, quando a alteridade e o reconhecimento da subjetividade do outro produzem arte.

Em outras propostas o viés político é manifestado com mais intensidade, como em *Ditadura Nunca Mais – AI 5 NÃO*, de 2019, intervenção artística realizada em vasos cerâmicos típicos produzidos em olarias de Icoaraci, durante a permanência *Na Casa do Artista* e ainda no X Fórum Biental de Pesquisa em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, dentro de sua programação artística. Gomes intervém no design durante a manufatura do objeto utilitário, qual seja um copo, com a inserção da frase “AI 5 NÃO”, uma crítica à sugestão feita pelo filho do presidente do Brasil que insinuou o desejo pela volta do Ato Institucional nº 5, dispositivo coercitivo utilizado pela ditadura brasileira em 1968, como forma de repressão e supressão de direitos civis, e que serviu como instrumento legal para encobrir um grande número de atrocidades contra o cidadão, terminando em inúmeros mortos e desaparecidos.

Durante o X Fórum Biental de Pesquisa em Artes Gomes realiza a intervenção, dialoga com os marujos e marujas do evento, e oferta seu copo. Entre as pessoas presentes estão a professora emérita Zélia Amador de Deus, artista, humanista e ativista que vem trabalhando, ao longo de sua carreira em prol do movimento pela inclusão das chamadas minorias na academia negro no Pará, pela inclusão das chamadas minorias na academia, e Rosana Paulino, artista, educadora e curadora, cuja produção artística aborda questões sociais, de etnia que dizem respeito à mulher negra na sociedade brasileira, racismo estrutural e a violência dirigida à população negra. Nesse agrupamento, a violência do estado propiciou uma reflexão crítica sobre vida do brasileiro, num encontro de artistas que usam suas vozes para dar visibilidade aos processos de exclusão que são operados na sociedade.

Ora objetivamos dar visibilidade a uma produção que já possui reconhecimento por parte do circuito de arte nacional. No entanto, e a despeito de ter participado de projetos importantes, Gomes ainda é pouco conhecida, apesar da densidade das questões abordadas, da maturidade da discussão provocada por ela, e de sua trajetória para fora das fronteiras amazônicas.

Neste contexto nos concentraremos em propostas em que as intervenções, ações e performances constituem um poderoso espaço relacional, nas quais o papel de expectador é subvertido e ocupa destaque fundamental para a existência da arte, evidenciando a sua mutação em participante, em sujeito que



**Figura 3** · Lúcia Gomes, *O Pesadelo do Trabalho Infantil de Todos os Tempos*, 2019. Ação interativa. Arte Pará 2019, (post instagram), Belém. Fonte: <https://www.instagram.com/p/B5QSSiBBFbu/>

**Figura 4** · Lúcia Gomes, *Pacífico*, 2019. Ação interativa. Arte Pará 2019, (post instagram), Belém. Fonte: <https://www.instagram.com/p/B5Tbv5XhMY8/>



**Figura 5** · Lúcia Gomes, *Típico de Humanos*, 2009.

Performance, (post instagram), Zurique. Fonte:

<https://www.instagram.com/p/B5Tbv5XhMY8/>

**Figura 6** · *Ditadura Nunca Mais – AI 5 NÃO*, 2019.

Intervenção artística, (fotografia), Belém. Fonte:

Suely Nascimento.

transforma e é transformado pelo processo artístico. Em certa medida suas proposições operam naquilo que Paulo Herkenhoff irá chamar de *digramas de alteridade*, conceito que apresenta como modo propositivo de “ações incidentes no plano da economia simbólica com resultados positivos reais para a vida das pessoas. [...] se constituem como processo num campo de relações de diferenças e de incertezas.” (Herkenhoff, 2019:2013).

Militante política durante um período expressivo no final dos anos 1980, vem daí seu posicionamento crítico diante da sociedade e dos processos de violência simbólica e econômica propiciados pelas gestões ancoradas em projetos colonialistas e neoliberais: seu posicionamento humanista passa a questionar a violência perpetrada pela ditadura militar brasileira com o golpe de 1964.

Nesse contexto podemos pontuar sua recente performance, captada em vídeo e em fotografia, chamada *Pelo julgamento dos golpistas de 64 e torturadores*, de 2019, obra comissionada pela curadoria do 38º Arte Pará, maior projeto de arte do norte do Brasil, que congrega exposições e ações em museus, na cidade de Belém do Pará, na Amazônia.

Na obra a artista elabora uma roupa utilizada em uma tradicional manifestação cultural de Quatipuru, localidade onde sua família habita no interior do Pará, na zona do Salgado: a Marujada, festa na qual os participantes usam vestes feitas nas cores branco e vermelho, mas Gomes produz uma roupa totalmente negra. Se na Marujada os participantes dançam horas em celebração ao santo padroeiro, São Benedito, santo negro descendente de escravos capturados e protetor dos pobres, a artista performatiza silenciosa, caminhando pelos espaços, sejam naturais, sejam urbanos, numa ação densa de significado.

No Arte Pará a artista exhibe um vídeo na exposição dedicada a artistas mulheres – *As Amazonas do Pará*, bem como em *Deslendário Amazônico – 80 Anos de Paes Loureiro*, mostra que articula a epistemologia do referido autor, poeta e ensaísta que evidencia um modo de existir na região norte do Brasil, processos de subjetivação e relações ambientais, históricas e culturais. Na performance a artista atravessa espaços, ambientes nos quais a presença humana se dá em maior ou menor presença, percorrendo os lugares silenciosamente, com aquela roupa – que deveria ser festiva e colorida, de vermelho e branco – em luto negro. *Pelo julgamento dos golpistas de 64 e torturadores* é uma ação poderosa, por meio do qual a artista aponta o silêncio do estado, que não olha os seus crimes, e absorve torturadores no processo de Anistia. Podemos ver na imagem a seguir, fotografia exibida em *Deslendário Amazônico*, que na beira do rio, com barcos de pesca em bandeiras negras, arruinadas pelo vento, paira um urubu, o abutre típico das cidades do Brasil como que rondando a artista.



**Figura 7** · Lúcia Gomes. Pelo julgamento dos golpistas de 64 e torturadores Performance, (fotografia), 2019. Fonte: própria.

*Amaivos, Mênstruo Monstro Mostra Mostarda, Pacífico, Resistência* são alguns dos projetos desenvolvidos ao longo dos últimos vinte anos, sendo diversos reativados ao longo de sua carreira. Empregando muitas vezes a arte como motor para a reflexão acerca da realidade, Lúcia Gomes, focada em diversos reativados éticos, busca nos pequenos gestos, envolver as pessoas com as quais atua: de cidadãos simples, invisibilizados, até pessoas familiarizadas com a arte, por meio de agenciamentos que fomentam um compromisso com o outro, ampliando o território das suas intervenções artísticas, conclamando aquele que seria um expectador-participante a refletir sobre seu papel enquanto cidadão no mundo e a constituir territórios mais humanos. Sua poderosa obra, a obra desta *mulher artista da Amazônia*, que está para além de si mesma e do seu trabalho, nos convoca para o essencial necessário aos tempos sombrios que se apresentam.

## Referências

- Chaia, Miguel. *Artivismo – Política e Arte Hoje*, Aurora 1. São Paulo: PUC – SP, 2007.
- Freire, Cristina. *Poéticas do processo*. São Paulo: MAC/Illuminuras, 1999.
- Freire, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.
- Gomes, Lúcia. *Conversa telefônica*. (Informação verbal), em 27 dez. 2019.
- Herkenhoff, Paulo. *Arte Pará 2006*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2006.
- Herkenhoff, Paulo. *Rio XXI. Vertentes Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2019.
- Jacques, Paola Bereinstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- Maneschy, Orlando. *Notas Sobre Experiências Incorporadas*. In: Herkenhoff, Paulo. *Arte Pará 2006*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2006, p. 51 – 62.
- Maneschy, Orlando, Sobral, Keyla. (curadoria). *Deslêndário Amazônico – 80 Anos de Paes Loureiro. Arte Pará 2019 – Malhas Afetivas*. Belém, 2019.
- Mourão, Rui. *Performances Artistas: Incorporação Duma Estética de Dissensão Numa Ética de Resistência*. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol 4, ne 2/2015.
- Matos, Nina. (curadoria). *As Amazonas do Pará. Arte Pará 2019 – Malhas Afetivas*. Belém, 2019.

# Experimentações político-formais no corpo linguístico performativo: a escrita em artes visuais

*Political-formal experiments in the performative linguistic body: writing in visual arts*

DANIELA TORRES GELLY DE CASTRO E SILVA\* & REGINA MELIM\*\*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*Brasil, artista visual e curadora.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi, Florianópolis, CEP 88.035-001, Brasil. E-mail: danielacastro@vu.art.br

\*\*Brasil, artista visual, editora e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Departamento de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Av. Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi, Florianópolis, CEP 88.035-001, Brasil. E-mail: reginamelim@yahoo.com.br

**Resumo:** O texto escrito para esse Congresso fala da escrita nas artes visuais – das experimentações político-formais no corpo linguístico performativo na obra do artista brasileiro Fabio Morais. Assim, selecionamos alguns trabalhos apresentados em *Excritexpográfica* – uma exposição que o artista realizou em fevereiro de 2017 na Galeria Vermelho, em São Paulo. Nela, as obras mostravam articulações gráfico-espaciais que acresciam à palavra a condição de imagem em marcha,

**Abstract:** The text that was selected for this congress focused on artist Fabio Morais' solo exhibition *Writexpographic* at the Vermelho Gallery in São Paulo in February 2017. The show consisted of pieces that disclosed the artist's two decade long and ongoing research on writing within the realm of the visual arts. Such practice has been reflecting on the current formal-political experimentation of writing within a performative linguistic body. *Writexpographic* revealed graphic and spatial articulations that added to the written word the

possibilitando novos significados e instigando um olhar analítico à conjuntura política brasileira e mundial. No entanto, entre os primeiros dias de janeiro de 2020, quando finalizamos aquele texto, e as primeiras semanas de março, quando ele foi convidado para ser a comunicação de abertura do CSO tornado online em função da pandemia do coronavírus, descobrimos um mundo além de nós. Encontramos um mundo suspenso entre um passado em curso junto a uma narrativa corrosiva e uma brusca interrupção dessa mesma narrativa, sem sabermos se ela seria retomada ou se ali fora concluída para ser ainda uma outra inaugurada. Estávamos no escuro, salvo quando iluminados pela luz azul das telas do computador e celular. Tínhamos três dias para ‘atualizar’ o texto para um contexto incerto, interior, desde casa. Foi um exercício sem flexão muscular, mas com a coluna reta: partimos da certeza que nos invadiu naquele momento sobre o papel da arte: a arte não relativiza mais; a arte não problematiza mais, ela não questiona. Ela exige: respostas, movimentos, vozes, corpos, postura ética.

**Palavras chave:** escrita nas artes visuais / performativo / vozes / corpos / movimento / ética.

*condition of image en marche, rendering new meanings – and new readings – onto the current political scenario in Brazil and abroad. However, the period that marked the completion of the article in late January 2020 and early March, when it was invited by the congress to be the keynote address, the world had dramatically changed. We found a world whose narrative came into a complete halt due to the coronavirus pandemic. The present in which we found ourselves needing to ‘update’ the article before the congress opening was as uncertain as it was hopeful, as it was dark. We were in the dark, except when lit by the blue light reflected by the computer and cell phone screens. In the attempt to reframe and redirect the discussion in the article while committing to its original intent we were motivated by Moraes’ practice. We could not be sure what the writing needed to communicate or inform but we were certain what it had to perform, knowing that the role of art from then on demands answers, movement, voices, bodies, ethical posture.*

**Keywords:** visual arts writing / performative writing / voices / bodies / movement / ethics.

“As raposas têm suas tocas e as aves do céu têm seus ninhos, mas as filhas da terra não têm onde repousar a cabeça”, diz Natália Ginzburg em seu escrito “O Filho do Homem”. No conto, a poeta italiana discorre sobre a cisão fundamental que ocorre entre as gerações pré primeira guerra, das gerações que viveram-na na tenra idade e após. Quem viu a realidade em sua face mais terrível, diz Ginzburg, não tolera mais mentira: “Ainda há alguns que se queixam de que os escritores se servem de uma linguagem amarga e violenta, que contam coisas duras e tristes, que apresentam a realidade mais desolados. Nós não podemos mentir nos livros, nem podemos mentir em nenhuma coisa que fazemos. E talvez este seja o único bem que nos veio da guerra. Não mentir e não tolerar que outros mintam para nós”.

Entre os primeiros dias de janeiro, quando iniciamos o texto que planejamos apresentar e hoje, 03 de abril de 2020, o mundo mudou. A noção de fronteira, sobretudo na Itália de Ginzburg, passou a ser a máscara que separa a minha respiração,



**Figura 1** · Fabio Morais, *Estamos no escuro* (2018), fachada da Galeria Vermelho, São Paulo, novembro de 2018.

**Figura 2** · Fabio Morais, *Estamos no escuro* (2018), fachada da Galeria Vermelho, São Paulo, novembro de 2018.

da do ar do ambiente; o ar é só meu, se compartilhado, pode matar; passou a ser a epiderme higienizada tal e qual o plástico da cesta higienizada do supermercado, tal e qual a munheca de plástico da minha prótese, que o médico, sentindo sua pulsação, me prescreve receitas que salvarão minha vida (Bellatin, maravilhoso). Um giro de 180º, um imprevisto inevitável e somos atingidos pelo colapso. O que não nos permite mentir mais não são canhões nem barulhos de sirene, mas um vírus silencioso e invisível batizado de COVID – 19 que obriga o mundo a desacelerar; a se enfrentar no campo de batalha mais complexo, mais difícil: o do estar só e em silêncio. Do estar no escuro, salvo quando iluminados pela luz azul das telas do computador e celular.

Há duas semanas estamos confinados em nossas casas aqui no Brasil, e rebelar-se todos os dias às 20:30 horas de nossas janelas tem sido a única forma de nossos corpos coletivos não serem privados do que lhes resta de vitalidade.

Como Ginzburg, acreditamos que a mentira das *fake news*, a mentira do neoliberalismo, a mentira do negacionismo ambiental, a mentira da neutralidade do interesse financeiro sórdido para lucrar em qualquer crise, a mentira do que virou a ideia de democracia representativa, vai ser lavada pela eficácia e inteligência de um ser (que sequer sabemos se vivo ou não) microscópico, que faz dos humanos seu hospedeiro, sem que ele veja. Mas principalmente, o que está em jogo agora, na nossa cisão fundamental entre gerações no contexto do COVID – 19 - que parece mais um filme de ficção científica zumbi sem termos que contextualizá-lo no futuro – é o fim da relativização. A arte não relativiza mais. A arte não problematiza mais, ela não questiona. Ela exige. Respostas, movimentos, vozes, corpos, postura ética. Ela é tradicional, burocrática, formal e experimental – usamos de qualquer artifício para que nos ouçam, que nos enxerguem e percebam, ressoando o timbre das painéis se deformando em som de fúria todos os dias de nossas janelas.

Toda a ilusão de que nós humanos, no nosso furor de espécie dominante que podemos controlar o mundo, se desfez nos últimos dois meses. Descobrimos que há um mundo além de nós, habitado por outros que não conseguimos enxergar e que podem nos exterminar. Estamos ainda sem repousar nossas cabeças. **Estamos no escuro.** Ninguém sabe dizer como sairemos dessa pandemia. Além de nossa sobrevivência, o que disputamos neste momento é em que mundo viveremos e que tipo de humano seremos depois de tudo isso.

O texto que havíamos escrito para esse Congresso falava da escrita nas artes visuais – das experimentações político-formais no corpo linguístico performativo na obra do artista brasileiro Fabio Morais. Experimentações que, podemos assim dizer, despem a imagem de seu excesso informacional até o limite de sua matriz linguística, ou descortinam o que há de corpo pulsante na palavra



**Figura 3** · Fabio Morais, *Mecânica* (2016), Galeria Vermelho, São Paulo, fevereiro de 2017.

**Figura 4** · Fabio Morais, *Mecânica* (2016), Galeria Vermelho, São Paulo, fevereiro de 2017.

textual. De uma escrita que abdica da lógica editorial de textos discursivos, ensaísticos ou narrativos, assumindo as próprias materialidades das artes visuais, como objetos, instalações, livros, vídeos, performances, entre outras proposições.

Havíamos escolhido alguns trabalhos apresentados em *Excritexpográfica* – uma exposição que o artista realizou em fevereiro de 2017 na Galeria Vermelho, em São Paulo, onde mostrava articulações gráfico-espaciais que acresciam à palavra a condição de imagem em marcha, possibilitando novos significados e instigando um olhar analítico à conjuntura política brasileira e mundial.

O primeiro deles, *Mecânica* (2016) – um texto em vinil recortado impresso diretamente na quase totalidade da parede do piso superior da galeria, construído por oito frases circulares, sem começo nem fim, expunha questões estruturais das desigualdades sócio-políticas brasileiras. Tais como:

*... as mesmas oligarquias midiático-econômicas continuam manipulando a opinião pública e regendo a democracia deformada pela dominação financeira na qual o voto alienado e despolitizado é usado como legitimação democrática para que as mesmas oligarquias midiático-econômicas continuem ...*

*... reprimir com bombas de gás lacrimogênio estudantes que ocupam as escolas públicas onde os policiais deixam seus filhos pela manhã e depois vão reprimir com bombas de gás lacrimogênio estudantes que...*

*...os médicos que mantiveram e financiaram a máquina de tortura do terrorismo de estado da ditadura militar brasileira, que em 1979, ao anistiar seus condenados, seus perseguidos, seus exilados e seus presos políticos se autoanistiou e deixou impune os médicos que mantiveram e financiaram a máquina de...*

*...ordem e progresso... ordem e progresso... ordem e progresso...*

Além de evocar o quanto estas questões engendram o funcionamento repetitivo-reacionário de um sistema político-financeiro que acomete uma larga fatia da sociedade aos malefícios dos efeitos colaterais de suas engrenagens, atacando-lhe diretamente o fígado, o formato circular da sintaxe espelha-se num desenho gráfico no qual os textos parecem engatar uns nos outros em um movimento mecânico.

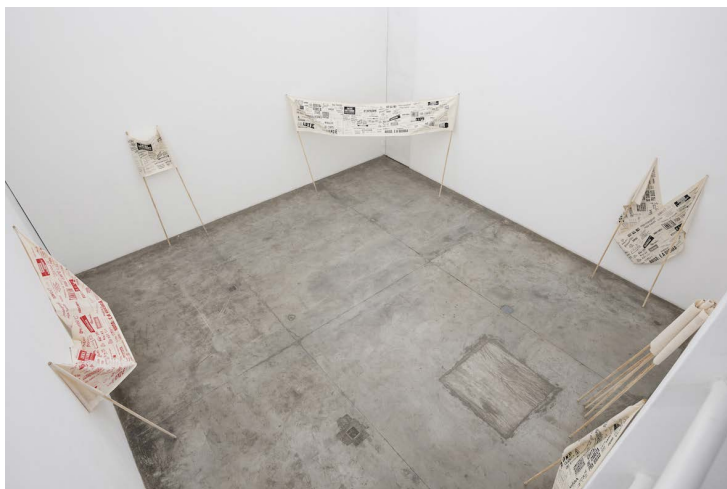
No círculo central, a nona frase que impulsiona o mecanismo, é o “ordem e progresso” da bandeira brasileira. Deixando-se levar pela escala da vertigem que o texto-vácuo apresenta, encaramos o positivismo colonizado e bêbado que não convence mais como fantasia outrora emancipatória.

Na sequência, fomos para *Imagens* (2016) – uma pintura-fotografia que ocupou uma outra parede da parte superior da galeria. *Imagens* era composta por 1.200 títulos de fotografias jornalísticas apropriadas da Internet através de buscas de termos



**Figura 5** · Fabio Morais, *Imagens* (2016), Galeria Vermelho, São Paulo, fevereiro de 2017.

**Figura 6** · Fabio Morais, detalhe de *Imagens* (2016), Galeria Vermelho, São Paulo, fevereiro de 2017.



**Figura 7** · Fabio Morais, *Manifestação* (2016), Galeria Vermelho, São Paulo, fevereiro de 2017.

**Figura 8** · Fabio Morais, detalhe de *Manifestação* (2016), Galeria Vermelho, São Paulo, fevereiro de 2017.

ligados a conflitos sociais como “terrorismo”, “atentado”, “refugiados”, “protesto”, “manifestação”, “reintegração de posse” e “repressão”, em diferentes idiomas.

aldeia-maracana-remocao-001.jpg  
 área-devastada.jpg  
 refugees-syriens-Etats-Unis-securite-menaces.jpg  
 migrants-drown-turkey-20150902.jpg  
 conseguir-que-los-refugiados-tengan-un-verdadero-asilo3.jpg  
 Atentado-Paquistão.jpg  
 atentado-terrorista-Bruelas.jpeg  
 bosnia-atacco-terroristico-a-zvornik.jpg  
 macedônia\_greece12445423554324353.jpg  
 Migrants-ship-boarding.jpg  
 extremerightandbrexti-Johnson-68634.jpg  
 will-the-monarchy-survive-n134.jpg  
 sanders-socialism-usa-seriously.jpg  
 temer-presos-agora?907.jpg  
 n-HOTEL\_BURKINA\_large.jpg  
 Jérusalem-attaque-aux-ciseaux.jpg  
 quem-matou-mariele-675dias.jpg

Uma obra que confere de forma mais explícita que o texto não demanda ser lido; o texto se liberta do autoritarismo dos códigos gramaticais e linguísticos que logram exclusivamente leitura interpretativa para tornar-se pura imagem. A única peça na exposição que “respeita” a matriz linguística ocidental, com seu rigor reto-horizontal da esquerda-à-direita-de-cima-para-baixo resulta em um texto-cor. Uma vez decodificado o modo de construção desse texto-cor, a saber, linhas condensadas de terror de toda sorte que acabam por gerar um campo de visão vermelho, passamos a aceitar que a somatória de todas as cores não logra o preto; a somatória de todos os interesses do capital que resulta em conflitos violentos por todos os cantos do planeta logra vermelho sangue.

Por último, *Manifestação* (2016), um trabalho que ocupou a sala principal da galeria, apresentando um conjunto de faixas usadas em manifestações de rua disposta de maneira casual, apenas encostadas nas paredes da sala. Nelas, uma seleção de apropriações de textos contidos em obras de arte brasileira a partir da década de 60 até o presente. Algumas delas nos dão pistas imediatas dessas apropriações em pinturas, desenhos e esculturas, tais como *SEJA MARGINAL*, *SEJA HERÓI*, de Helio Oiticica, ou *ARTE A MÃO ARMADA*, de Carmela Gross, enquanto outras vêm apropriadas de livros, cartazes, filmes e performances mais próximos do contemporâneo.

Essas obras-faixas de manifestação ocuparam um espaço que se apresentava como um espaço-instante-urgente: remetiam ao possível pós de uma das milhares de manifestações em 2016 contra o golpe parlamentar concluído naquele ano contra a

presidenta eleita pelo voto popular Dilma Rousseff, ao mesmo tempo que remetiam à concentração com cheiro de adrenalina “aquecendo” para manifestações contra o golpe militar de 1964.

Esses corpos textográficos expunham a intensidade pulsante de um espaço-insistente-urgente de cinquenta e dois anos de duração, que ainda carece de conclusão histórico-social, mas que resiste com força a uma repetição histórica-internacional dos efeitos nefastos advindos do amadurecimento cancerígeno das forças do capital neoliberal. São textos que comprimem meio século de história e que causam no corpo do visitante a sensação de que esse ciclo histórico não se encerrou nos nossos tempos, nem nas fronteiras do Brasil e definitivamente para além da língua portuguesa.

Nestas últimas semanas uma torrente de textos tem chegado em nossas caixas de e-mails, WhatsApp, Facebook, entre outras. Otimistas e pessimistas convergem em suas análises e trazem à tona as questões climáticas e, não raro, citam o *apartheid* que isso provocará, onde ricos pagarão para escapar do calor extremo, da fome e dos conflitos enquanto o resto do mundo é deixado a própria sorte. O COVID – 19 surge para escancarar esses muros que há tempo têm sido erguidos. Ângela Merkel foi aplaudida por todo o espectro partidário de seu país ao fechar as fronteiras para barrar o vírus – mesmo já dentro do território alemão –, mas foi fortemente criticada por partidos de direita e extrema direita por não tê-lo feito para barrar imigrantes. O vírus COVID – 19 viaja em corpos de membros de altos escalões de governos, em corpos de altos executivos ou Jet setters fugindo do inverno sem antes passar no casamento da celebridade. Os refugiados nem são mais corpos, são já virulentos que precisam ser mantidos em eterna quarentena em campos supraterritoriais; mas as fronteiras aéreas, rodoviárias e marítimas barram um “corpo” sem massa, invisível, o do vírus. Certos corpos são irrefreáveis na arquitetura da globalização; uma arquitetura de um presente sem vento – escadas rolantes, janelas fechadas, ar condicionado e elevadores: ambiente propício para rápida disseminação de um vírus que pode ser fatal.

De um lado vemos uma Europa desengonçada e amadora no uso de sua autoridade na contenção da circulação de um “inimigo” que já está “dentro” e de outro vemos a força coercitiva da autoridade biopolítica como justificativa para gestos inéditos de vigilância e controle na Ásia. Após a pandemia o capitalismo continuará ainda com mais pujança? Escancarou-se os limites do capitalismo, mostrando-nos que ele mesmo tem a maior taxa de letalidade do que qualquer doença já catalogada?

Hoje já vivemos tempos em que a autoexploração é mais eficiente do que a exploração do outro, porque caminha de mãos dadas com o sentimento de liberdade. Liberdade apenas se for para se matar de trabalhar.

Cabe a nós imaginar gestos que barrem essa chacina. Se desde janeiro nos tornamos capazes de nos afastar uns dos outros para sermos mais solidários, de

permanecer confinados em casa para não sobrecarregarmos os hospitais, em nome da coletividade, podemos perfeitamente imaginar o poder transformador que esses novos gestos podem ter e decidir por aquilo a que somos apegados e por aquilo de que estamos dispostos a nos libertar.

### Nota final

Parte desse texto, escrito entre os dias 29 de março e 02 de abril de 2020, teve como referência a leitura dos textos do coletivo chinês Chuang, *Contágio Social – coronavírus, China, capitalismo tardio e o ‘mundo natural’*, traduzido pela equipe da publicação “A Fita”; de Bruno Latour, *Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise*, tradução de Déborah Danowski, newsletter Casa do Povo, 29 de março de 2020; Byung-Chu Han, *O coronavírus de hoje e o mundo de amanhã*, El País, 22 de março de 2020; Eliane Brum, *O vírus somos nós (ou uma parte de nós)*, El País, 25 de março de 2020; Franco Berardi, *A pandemia como chave do futuro*, Outras Palavras, 23 de março de 2020; Paul Preciado, *The Loser Conspiracy*, Artforum, 26 de março de 2020; Slavoj Žižek, *Žižek vê o poder subversivo do Coronavírus*, Outras Palavras, 03 de março de 2020; contando com a contribuição mais que precisa de Natália Ginzburg, in *memorium*, em “As Pequenas Virtudes”, primeiramente publicado em italiano em 1962, traduzido e publicado pela Cosac & Naify no Brasil em 2015 (na citação, traduzimos o gênero universal mantido do original italiano da metade do séc. 20 para a tradução em português, no séc. 21, executada por Mauricio Santana Dias, menos por uma provocação, e mais por uma lógica ética); e Mario Bellatin (maravilhoso), em *Flores*, publicado também pela Cosac & Naify, em 2001.

### Referências

Broodthaers, Marcel. (1998). *Marcel Broodthaers par lui-même*. Gante: Ludion/Flammarion,  
Kotz, Liz. (2007). *Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge: MIT Press,  
Morais, Fabio. (2018). *Escritexpográfica*. Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º. São Paulo: Universidade Estadual Paulista - UNESP, Instituto

de Artes, Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro\\_\\_\\_\\_MORAIS\\_Fabio.pdf](http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro____MORAIS_Fabio.pdf)  
Morais, Fabio (2019) *Escritexpográfica*. Relatório de Qualificação de Doutorado no Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.  
Goldsmith, Kenneth, Dworkin, Craig. (2011) *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Illinois: Northwestern University Press.

# Sumando ausencias en el aire: sobre la condición performativa en las instalaciones de Doris Salcedo y Teresa Margolles

*Adding absences in the air: on the performative condition in the art installations of Doris Salcedo and Teresa Margolles*

MARÍA SILVINA VALESINI\*

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

\*Argentina, Artista visual – Escenógrafa, Docente e investigadora en Artes.

AFLIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (UNLP - FBA - IPEAL). Diagonal 78 680, B1900 La Plata, Buenos Aires, Argentina. E-mail: silvinavalesini@gmail.com

**Resumen:** En este trabajo abordaremos dos obras transitables de las artistas Doris Salcedo y Teresa Margolles, que a través de recursos que ponen en acto y en imagen las tensiones entre presencia y ausencia, se proponen como estrategias de reparación simbólica. Operando mediante lo que entendemos con un giro performativo del arte, cada una de ellas conforma en el espacio vivencial del espectador un escenario propicio para dar cumplimiento a los duelos irresueltos y rituales fúnebres postergados en latinoamérica, vinculados a desapariciones y muertes violentas, para habilitar la puesta en acción de la memoria.

**Palabras clave:** Presencia / Ausencia / Instalación / Giro performativo / Obra transitable.

**Abstract:** *In this work we will address two traversable artworks by artists Doris Salcedo and Teresa Margolles which, through resources that put into action and into image the tensions between presence and absence, are proposed as symbolic reparation strategies. Operating through what we conceive as a performative turn of art, each of them conforms in the spectator's experiential space a propitious scenario to comply with unresolved duels and funeral rituals postponed in Latin America, linked to forced missings and violent deaths, to enable memory become action.*

**Keywords:** *Presence / Absence / Installation art / Performative turn / Traversable artwork.*

## Introducción

Las representaciones de la violencia en el arte pueden asumir formas heterogéneas: la de alegoría o evocación del hecho violento, la de recuperación y exhibición de objetos-rastro (que funcionan como evidencia o vestigio de aquello a que hacen referencia), el montaje de documentos y la reconstrucción poética, entre muchas otras. En América Latina, la clausura de la posibilidad de dar cumplimiento a los rituales de transición vinculados a las desapariciones y las muertes violentas han hecho emerger escenarios "donde lo metonímico comienza a tener función de representación" (Diéguez, 2019: s/p). Así surgen prácticas artísticas que referenciando al cuerpo ausente se proponen como estrategia de reparación simbólica, en un contexto en el que

*La ex/posición [...] como acto imprescindible en la vida social [...], ha sido abruptamente superada por la sustracción de los cuerpos, la realidad irreversible de la desaparición [...] Ex/puesto es también el pasado de una presencia que ha sido vulnerada, de un cuerpo que ya no es visible, que ya no puede estar ante la mirada, ante nosotros y los otros. (Diéguez, 2013: 32)*

En este marco, "el duelo tendría que realizarse sin cuerpo, imponiendo la creación de un orden otro que permita inscribir la muerte de algún modo posible, poniendo ante los ojos algún objeto que mitigue la ausencia" (Diéguez, 2019:s/p). Por eso las prácticas artísticas transitables (reunidas habitualmente bajo el concepto paraguas de *instalación*) constituyen un objeto de estudio valioso para recomponer simbólicamente el lazo social comunitario que ha sido fracturado. Se trata de un corpus efímero, vinculado al proceso y al acontecimiento; prácticas que escapan a la objetualidad, que involucran la corporalidad, la acción y la vivencia íntima dando cuenta de un giro performativo en el que dialogan los modos de pensar la escena del arte desde un sentido subjetivo, pero a la vez indisoluble del entramado social en que las obras cristalizan.

Desde esta perspectiva que permite revisar los alcances de la instalación como un dispositivo que propicia la concientización del espectador con su situación aquí y ahora, y por tanto con su manera de habitar el mundo, en este trabajo intentaremos problematizar cómo operan las poéticas del cuerpo ausente en estas prácticas que transfiguran en obra el tiempo y el espacio vital/vivencial del espectador, construyendo una atmósfera que implica su experiencia como un factor constitutivo. Abordaremos en ese marco las obras "Sumando ausencias" (2016), de Doris Salcedo y "En el aire" (2003), de Teresa Margolles, dos propuestas que operando en esa zona de densidad experiencial luctuosa activan en forma singular el estado performativo latente que subyace en las instalaciones.

## 1. Sobre el giro performativo: algunos acuerdos iniciales

Es preciso señalar que el giro performativo al que aludimos no se circunscribe al arte de acción o performance propiamente dicho, que supone sin embargo un antecedente ineludible. Refiere más bien a concepciones próximas a la problemática de la performatividad como discurso del cuerpo y su puesta en ejecución:

*En este sentido, la performatividad [...] apunta a un tejido de diseminaciones que atraviesa las nociones disciplinares del teatro o performance art y se instala en un espacio de travesías e hibridaciones donde se cruzan e interrogan los recursos de representación y de lo político (Diéguez, 2013:83).*

Sabemos que *performance* es un término complejo que “connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un modo de intervenir el mundo” (Taylor, 2012:14). Como lugar privilegiado de experimentación, el saber que surge de las artes performativas “proviene de los cuerpos [...] y se expresa en y a través de ellos” (Hang y Muñoz, 2019:11), implicando a los receptores en el mismo momento de su producción y potenciando un diálogo capaz de dar respuestas físicas a una actualidad en permanente movimiento. Por eso Josefina Alcázar refiere a lo performativo como aquel gesto que no crea un espacio ni un tiempo paralelos, sino que interviene en el espacio temporal presente, contribuyendo a crear consciencia de uno mismo para así poder pensarnos a nosotros y a los otros (Alcázar, 2014:84).

Muchos de estos rasgos son compartidos por la práctica de la instalación, cuya particularidad respecto de otras manifestaciones interdisciplinarias radica en hacer coincidir el acto de la producción con el de presentación del arte, una característica que la convierte en “plataforma privilegiada para la discusión pública, la comunicación, la educación y la práctica democrática” (Sánchez Argilés, 2009:s/p). Y cuya condición de arte de la presencia tiende a desestimar la construcción de un espacio y un tiempo ficcionales-, para intervenir enfáticamente en el espacio temporal presente del espectador. Estos aspectos permiten reconocer en las instalaciones lo que mencionamos más arriba como un estado performativo latente, un potencial transformador del entorno que se activa al tener en cuenta desde la génesis de la obra el papel no sólo corporal sino vivencial del espectador. Comparten, por lo tanto, la condición de ser tanto arte vivo como efímero, no permanente, característica que las revela como un arte del presente y que propician su abordaje desde las lógicas del giro performativo.

## 2. Unas cenizas, unos nombres, una acción urgente contra el olvido

A comienzos de octubre de 2016 y dando por tierra con las estimaciones de los sondeos de opinión pública, más de seis millones de colombiano votaron por el NO en el plebiscito que refrendaría los acuerdos de paz firmados por el gobierno del entonces presidente Juan Manuel Santos y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). El No se impuso por un pequeño margen, ante la ausencia de participación de un amplio porcentaje de la ciudadanía, dando lugar a múltiples marchas de reclamo y manifestaciones que tomaron como marco el espacio público y especialmente la Plaza Bolívar, centro neurálgico y simbólico de la ciudad de Bogotá. En medio del conflicto, la artista Doris Salcedo concibe entonces lo que denomina como una acción de duelo, una propuesta que convoca a través de las redes sociales con carácter de acción urgente: la elaboración de un manto de siete kilómetros de tela blanca para cubrir la Plaza Bolívar, con los nombres de las víctimas del enfrentamiento armado impresos en ceniza. (Figura 4)

Mil novecientos nombres, apenas el siete por ciento de los asesinados o desaparecidos por las FARC, los grupos paramilitares y el Ejército fueron proporcionados en forma aleatoria por la Unidad para la Atención y Reparación Integral de las Víctimas: una lista sin orden alfabético y sin especificaciones de edad o género, procedencia o sesgo político. Miles de voluntarios (artistas, estudiantes, sociedad civil y víctimas del conflicto) participaron en una acción que se extendió a lo largo de seis días y que incluyó el cortado de las telas en módulos de 2,5 x 1,3 metros; el dibujo de letras de molde y su posterior calado en planchas de cartón para construir plantillas (Figura 1); la composición de los nombres; el encolado de las letras; el cernido y esparcido de cenizas, la aplicación de fijador, el doblado de las telas para su traslado a la plaza (Figura 2) y por último la costura de los módulos con aguja e hilo, con prolijas puntadas de no más de tres centímetros de largo (Figura 3).

Las precisas instrucciones de la artista para la ejecución de las distintas tareas eran portadoras de un contenido que excedía sin dudas las especificaciones técnicas:

*En algunas partes se va a caer, en otras partes se va a quedar. También está bien que cuando las empecemos a mover, las telas se unten y se mueva un poco la ceniza. Es ceniza, no pintura [...]. No son nombres sólidos, escritos en tinta indeleble, sino nombres escritos en ceniza, que se la lleva el viento, que está a punto de esfumarse [...] Unas víctimas son más antiguas que otras, por lo tanto puede haber nombres más oscuros que otros, letras más oscuras que otras [...] Chicos, la memoria ya está actuando, se está borrando. Acuérdense. (Salcedo en Malagón Llano, 2016:s/p)*



**Figura 1** · Doris Salcedo, *Sumando ausencias*.

Proceso de impresión. Fotografía: Emilia Cárdenas y Liliana Ramírez

**Figura 2** · Doris Salcedo, *Sumando ausencias*.

Módulos de telas impresas. Fotografía: Carolina Rodríguez



**Figura 3** - Doris Salcedo, *Sumando ausencias*. Costura de paños impresos. Fotografía: Emilia Cárdenas y Liliana Ramírez.

**Figura 4** - Doris Salcedo, *Sumando ausencias*. Intervención en plaza Bolívar de Bogotá. Fotografía: Sara Malagón.

Excede los alcances de este trabajo dar cuenta de polarización de las perspectivas que se tejieron en torno a la obra, y los encendidos debates que circularon en la prensa y las redes sociales, principalmente en relación a la discusión sobre el uso del espacio público, la autoría y los límites impuestos a la libre participación del público. Sin embargo resulta incontestable la potencia de la acción comunitaria y la intensidad de la imagen de la plaza amortajada. Una asistente refirió que:

*Dijeron que el trabajo colectivo parecía una maquila: comentario que me dolió, porque participé en el tejido de los telones con el alma puesta en la obra y la conciencia más despierta que nunca y compartí con personas [...] que tejieron también con el alma, tratando de remendar un país roto por la muerte [...] Ese remendar colectivamente era la fuerza verdadera de la obra* (Rubiano, 2017:115)

### 3. Poéticas radicales en escena

La producción de Teresa Margolles ha estado siempre atravesada por la simbología de la muerte, como respuesta a la violencia que asola a la sociedad de su país. Sus inicios en el campo artístico se vinculan con su trabajo como miembro del grupo SEMEFO (Servicio Médico Forense), un colectivo que irrumpió en la escena artística mexicana a comienzos de los años 90 trabajando con cadáveres, fluidos corporales y otros materiales orgánicos, obtenidos -con o sin permiso- de la morgue, aprovechando las debilidades del poder del estado y la corrupción administrativa. Las producciones del colectivo desarrollaron perspectivas especialmente revulsivas, que derivaron en una serie de prácticas objetuales y en cierto modo obscenas que exhibían cuerpos en descomposición para hacer visible su transformación material, situándose en la delgada línea entre lo ético y lo repulsivo, lo legal y lo subversivo. La propia Margolles refiere: “A mí el colectivo me aturdió muchísimo. Creo que fue demasiado el ruido que hicimos y eso me llevó a refugiarme en el silencio. Mis ideas eran y son las mismas, pero más sumidas en el silencio” (Margolles en Díaz Guardiola, 2007: 2)

La obra que nos ocupa forma parte de ese proceso creativo que la artista inicia tras la desaparición del grupo en 1998, que se materializa en la pérdida del régimen de objeto de las obras, en la eliminación del cuerpo físico y su sustitución por intervenciones activas en los espacios de exhibición. Estas intervenciones asumen la forma de impregnación de los espacios con los residuos de la muerte orgánica: grasa humana, fragmentos de cuerpo, agua utilizada en los lavatorios de la morgue, fluidos, etc., que en algunos casos son arrojados al visitante como elementos simbólicos, para indagar en la construcción de la conscientización ciudadana y participativa.



**Figura 5** · Vista de la instalación  
*En el Aire* (2003), de Teresa Margolles,  
en MUAC México DF. Fuente: lebastart.com  
<http://lebastart.com/2017/09/teresa-margolles-exhumar-el-miedo/>

*En el aire* (2003) (Figura 5) es una instalación austera y a la vez profundamente poética, en la que un aluvión iridiscente de pompas de jabón inunda el espacio de exhibición. La extraordinaria delgadez de las burbujas, la inestabilidad de su estructura, la fugacidad de su existencia (sea por rotura espontánea o por contacto con algún objeto), transforma al espacio de la instalación en espacio lúdico, de atractivo y sutil colorido, al que se suma cierta condición espectacular al momento del estallido de las pompas contra los cuerpos de quienes lo transitan. Sin embargo, el breve texto de sala nos informa, escuetamente, que esas burbujas están realizadas con agua residual usada en la morgue para el lavado de cadáveres antes de la autopsia; una información que redefine instantáneamente la experiencia del espectador. Cuauhtémoc Medina señala que con este gesto

*Margolles invertía la relación contemplativa de la estética moderna. En lugar de la observación neutra y desinteresada de lo bello, (...) exponía los afectos y el cuerpo del espectador a obras-sustancia que, profanaban la distancia de la apreciación estética para amenazar con infundirse en la carne, respiración y el torrente sanguíneo de su receptor.* (Margolles y Medina, 2009:19)

De allí que podamos pensar este escenario bajo la perspectiva de una estética de lo extremo, formulada a partir de una variedad de recursos que sumergen al espectador en una experiencia desestabilizante. Un tipo de poética radical que tiende a producir un shock en la recepción, y que lo pone frente a una suerte de “progresión hiperbólica hacia el límite de lo aceptable” (Oliveras, 2013: 109), en la que conviven sutileza, fragilidad y horror. Una experiencia donde “Cada burbuja estallando al contacto es un cuerpo, [...] nos recuerda que todos somos testigos” (Margolles, 2017: s/p).

### Reflexiones finales

Oscar Cornago señala que el giro performativo del arte responde al hecho de que “la obra nos habla de aquello que ha conducido a la obra, de la acción que la ha precedido y de la que es resultado” (Cornago, 2015: 146-7), y en ese marco las instalaciones abordadas citan a través de la acción y de los cuerpos puestos en acto en sus coordenadas espacio temporales, a aquellos complejos escenarios políticos y sociales preexistentes, donde otros cuerpos han sido violentados o desaparecidos, y donde tanto los rituales fúnebres como la propia justicia han quedado suspendidos.

Así, en la propuesta de Salcedo la obra no serían los lienzos con los nombres estampados en ceniza, sino la experiencia pública de reunirse y recordar,

a través del gesto simbólico de coser para remendar los dolores comunes, reivindicando la dimensión pública del duelo. Antes o después, la volatilidad del material hará que las cenizas se desprendan de la tela, en un proceso análogo al borramiento del recuerdo de las víctimas de nuestra memoria individual y colectiva. Pero el acontecimiento convivial en el que los espectadores "adquieren funciones participativas en procesos colectivos y catárticos" (Diéguez, 2007: 20) propicia la construcción de lazos comunitarios y afectivos que se perpetúan más allá de la temporalidad de la acción artística propiamente dicha.

Con su materialidad singular, su apariencia frágil y su condición efímera, la experiencia de las burbujas que se estrellan en nuestra piel que propone Margolles nos habla no sólo de la vida efímera de las pompas de jabón sino muy especialmente de la fragilidad de la condición humana, como recordatorio sensible de nuestra propia e irreversible finitud. Y al mismo tiempo devuelve lo residual al ciclo vital, reintegrando al ausente al cuerpo social, donde "cada burbuja simboliza un cuerpo, que se adhiere al espectador, humedece su ropa y se lo lleva a casa" (Adell, 2017:s/p).

Si las instalaciones encuentran su especificidad en la presencia concreta y multisensorial de un espectador corporeizado que las habita, y en la condición convivial del acontecimiento que esas presencias construyen, advertimos que en los casos considerados que priorizan la dimensión performativa, coexiste ese cuerpo presente con aquellas otras presencias negadas, en una interacción simbólica compleja que contribuye a la restauración del tejido social.

## Referencias

- Adell, Anna. (2017). "Teresa Margolles, exhumar el miedo". [Consult. 2018-11-18] Disponible en URL <http://lebastart.com/2017/09/teresa-margolles-exhumar-el-miedo/>
- Alcázar, Josefina. (2014). *Performance, un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores. ISBN 978-607-03-0613-6.
- Cornago, Oscar. (2015) "Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas". En Albarrán, J. y Estella, I. (ed) (2015) *Llámallo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria. ISBN-13 978-8494400544.
- Díaz Guardiola, Javier. (2007). "Teresa Margolles: convertiré la galería en un mausoleo". En *ABCD de las Artes* n° 824.
- Diéguez, Ileana. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Argentina: Atuel. ISBN 978-987-1155-40-8.
- Diéguez, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas. ISBN 978-987-21817-4-1.
- Diéguez, Ileana (2019). "Cuerpos residuales, prácticas de duelo". [Consult. 2019-10-9] Disponible en URL <https://www.erikadiettes.com/ensayos/2019/8/29/cuerpos-residuales-prcticas-de-duelo>
- Garbayo Maeztu, Maite. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismo en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni. ISBN 978-84-16205-16-5.

- Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (2019). El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora. ISBN 978-987-1622-82-5.
- Margolles, Teresa. y Medina, Cuauhtémoc. (2009) ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Texto curatorial Pabellón de México en la 53 Edición de la Bienal de Venecia., Ed. RM.
- Margolles, Teresa. (2017). "Mundos, Primera individual de Teresa Margolles en un museo de Norteamérica". [Consult. 2019-09-26] Disponible en URL <https://artishockrevista.com/2017/05/02/mundos-primera-individual-teresa-margolles-museo-norteamerica/>
- Malagón Llano, Sara (2016) "Me he pasado toda la vida sumando ausencias". En *Revista Semana*, edición 10 de julio de 2016. [Consult. 2019-12-4] Disponible en URL <https://www.semana.com/nacion/articulo/acto-simbolico-de-doris-salcedo-en-la-plaza-de-bolivar/498091>
- Oliveras, Elena (2013) (ed.) *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé. ISBN 978-950-04-3501-7.
- Osorio, Isidora (2019). "Teresa Margolles y la violencia en Chile: "Creen que vale más un kilo de oro que un litro de sangre". Entrevista a Teresa Margolles. [Consult. 2020-01-3] Disponible en URL <https://www.theclinic.cl/2019/09/03/teresa-margolles-sobre-la-responsabilidad-de-los-estados-en-la-violencia-creen-que-vale-mas-un-kilo-de-oro-que-un-litro-de-sangre/>
- Rubiano, Elkin. (2017) "Las víctimas, la memoria y el duelo: el arte contemporáneo en el escenario del postacuerdo". En *Revista Análisis Político*. Portal de Revistas Universidad Nacional de Colombia. [Consult. 2019-12-4] Disponible en URL <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/68304/63017>
- Sánchez Argilés, Mónica (2009) "La instalación, cómo y por qué. Claves y pistas para entender su desarrollo en España". En *Revista El Cultural*. [Consult. 2019-08-23] Disponible en URL <https://elcultural.com/La-instalacion-como-y-por-que>
- Taylor, Diana. (2012). *Performance*. Buenos Aires, Argentina: Asunto Impreso. ISBN 9789505330256.



### **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 retractar a publicação.

#### **Editores**

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

### **Pares 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](mailto:estudio@belasartes.ulisboa.pt), com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (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*

**Título objectivo, com um máximo de duas linhas, mencionando  
o nome do artista a ser tratado**

**Objective title, with a maximum of two lines, mentioning  
the name of the artist to be treated**

Nome Sobrenome\*

Nome Sobrenome\*\* [no caso de dois autores]

\*Universidade Exemplo, Faculdade Exemplo, Departamento de exemplo,  
Endereço postal com ZIP ou CEP ou Código Postal, Cidade, Estado, País

\*\*Universidade Exemplo, Faculdade Exemplo, Departamento de exemplo,  
Endereço postal com ZIP ou CEP ou Código Postal, Cidade, Estado, País

## **Resumo:**

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

**Palavras-chave:** meta-artigo; conferência; normas de citação

## **Abstract:**

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

**Keywords:** meta-paper, conference, referencing

**Submetido:** 00/00/0000

**Aceitação:** 00/00/0000

## 1. Introdução [ou outro título]

De modo a conseguir-se reunir, no Congresso Internacional CSO – Criadores sobre outras obras, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador – e é este o local para uma apresentação muito breve dos dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

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

## 2. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1]

Utiliza-se a fonte “Calibri” do Word para Windows. O espaçamento normal é de um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, enviar duas versões quase idênticas deste ficheiro, uma com o nome dos autores e notas biográficas e outra sem qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

## 3. Citações

O modelo de comunicação não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página.

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

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais);
- Citação longa, em bloco destacado (itálico, sem aspas).
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

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

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

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

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

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

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

#### 4. Figuras ou Quadros

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

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



**Figura 1:** Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia), 93,5 x 76 cm. Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

Notar que todas as reproduções têm o nome do autor da obra em primeiro lugar, seguido do título da obra, data. Depois a técnica, dimensões, eventual coleção, e a fonte ou origem da imagem recuperada. O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

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



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

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

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

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

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

|   |   |   |
|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 |
| 4 | 5 | 6 |
| 7 | 8 | 9 |

**5. Sobre as referências**

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

**Conclusão**

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

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

**Agradecimentos**

Os autores agradecem ao Centro de Investigação XXXX o apoio para este trabalho de investigação.

## Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 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 & Maneschky, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista Estúdio*. ISSN: 1647-6158 e-ISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2021-01-22] Disponível em URL: <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/atas.htm>

## Notas biográficas

Nome do Autor é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorado em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas.

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

Email: [exemplo.exemplo@exemplo.pt](mailto:exemplo.exemplo@exemplo.pt)

Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal

Nome da Autora é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorada em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas.

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

Email: [exemplo.exemplo@exemplo.pt](mailto:exemplo.exemplo@exemplo.pt)

Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal

# Chamada de trabalhos: XII Congresso CSO'2021 em Lisboa

*Call for papers:  
12th CSO'2021 in Lisbon*

**XII Congresso Internacional CSO'2021** — “Criadores Sobre outras Obras”  
26 a 31 março 2021, Lisboa, Portugal. [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

## **1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas**

Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas. Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

### Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

### Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

## **2. Línguas de trabalho**

**Oral:** Português; Castelhana.

**Escrito:** Português; Castelhana; Galego; Catalão.

## **3. Datas importantes**

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2020.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 17 dezembro 2020.

Data limite de envio da comunicação completa: 3 janeiro 2021.

Notificação de conformidade ou recusa: 21 janeiro 2021.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como os números 33, 34, 35 e 36 da Revista “:Estúdio”, os números 17 e 18 da revista “Gama”, os números 17 e 18 da revista “Croma”, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2021. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do XI 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](http://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 privilegiava-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 das revistas, dos materiais de apoio distribuídos, meios de disseminação web, bem como os snacks/café de intervalo, e outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como conferencista com UMA comunicação: 166€ (cedo, antes de 15 março), 332€ (tarde, depois de 16 março).

Como conferencista com DUAS comunicações: 332€ (cedo, antes de 15 março), 664€ (tarde, depois de 16 março).

Conferencista membro da Comissão Científica, professor ou aluno da FBAUL: 92€ (cedo, antes de 15 março), 184€ (tarde, depois de 16 março) — valor por cada comunicação.

Conferencista ou espectador membro do CIEBA ou sócio da SNBA: isento de custos.

Participante espectador: 25€ (cedo), 50€ (tarde).

No material de apoio inclui-se o processamento das revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

## 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



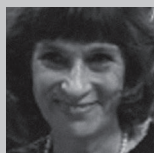
**:Estúdio, um local de criadores**  
*:Estúdio, a place of creators*

# 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](http://www.artech-international.org)). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e) FACT(o)* — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade (ISSN: 2184-2086).



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

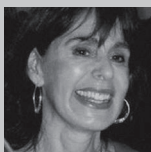


**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formación académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux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

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



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

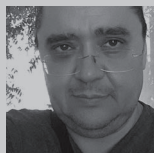


**ANGELA GRANDÓ** (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela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

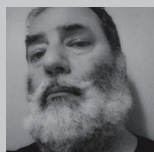


**ANTÓNIO DELGADO** (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade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

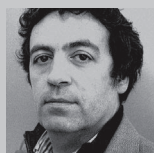
Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro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



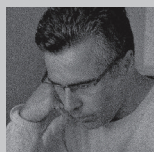
**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes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



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



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



**CARLOS TEJO** (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de — entre otros lugares — Alemania, Rumania, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos en Buenos Aires, Argentina; San Sebastian; Bilbao; Santiago de Compostela, Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Xornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de

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



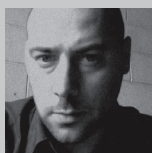
**CLEOMAR ROCHA** (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília.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



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



**FÁTIMA CHINITA** (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de 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*.

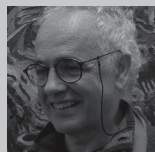


**FRANCISCO PAIVA** (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitetura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade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

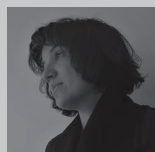


**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve

trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. [www.benevolentanger.org](http://www.benevolentanger.org)



**ILÍDIO SALTEIRO** (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor Auxiliar com Agregação na área de Belas-Artes / Pintura na Universidade de Lisboa. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais das Revistas Estúdio, Croma Gama, Matéria Prima e Teorias da Arte. Artista-plástico pintor com trinta e duas exposições individuais desde 1979 (uma das mais recentes, *Paisajes Enlazadas*, na Galeria da FBAUL em fevereiro de 2019). Está representado em muitas coleções das quais se destaca a Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos 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* (projeto expositivo internacional de colaboração entre a Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



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



**J. PAULO SERRA** (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre, doutor e agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI). Nesta Universidade, é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador na unidade de I&D Labcom.IFP – Comunicação, Filosofia e Humanidades. Desempenha atualmente, na UBI, os cargos de presidente do Instituto Coordenador de Investigação e de coordenador científico do Labcom. IFP; e, a nível nacional, o de Presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009), organizador do livro *Retórica e Política* (2015) e coorganizador de múltiplos livros, o último dos quais *Televisão e Novos Meios* (2017). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas, nacionais e estrangeiras.



**JOAQUÍN ESCUDER** (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Además realiza dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos, al tiempo que trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico

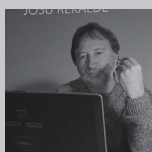
atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, Italia, Francia, Japón, Portugal, Brasil y Argentina. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



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



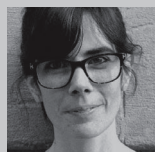
**JOÃO PAULO QUEIROZ** (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor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



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



**JUAN CARLOS MEANA** (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela 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.



**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-Universität, Berlin (2015), com tese intitulada “Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change”. Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



**LUÍS HERBERTO** (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutorado em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interação entre questões do género, sexualidade, provocação e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/ Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas coleções particulares, em Portugal e outros países.



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



**MARCOS RIZOLLI** (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Membro de Conselho Editorial: Revista Éter – Arte Contemporânea (UvaLimão); Trama Interdisciplinar (UPM); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis

(PMStudio); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStudio); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasilis.



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



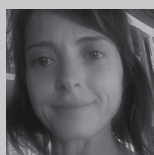
**MARIA DO CARMO VENEROSO** (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984).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



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



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



**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, colabora en diferentes revistas especializadas y imparte la asignatura de Fundamentos de las artes i Dibujo artístico i color en el Instituto Ramón Berenguer IV de Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.



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



**NUNO SACRAMENTO** (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing ‘Deep Maps / geographies from below’, the W 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). Professor-pesquisador, artista e curador independente. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Recebeu, entre outros prêmios: Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Proclama de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012.



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



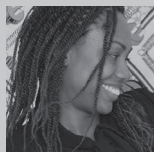
**PAULO BERNARDINO BASTOS** (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com significados múltiplos em diversas comensurações (duas e três dimensões). Participa em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: TRANSCENDENCES: Collaborative Creativity as Alternative Transformative Practice of new Technologies in art and science"; "Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais"; "Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante". Exposições recentes: Festival N "Espacios de Especies", Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (México) 2018; Festival Arte & Ciência (FACTI) Lisboa, New York, Ciudad de México (PT, USA, MX) 2018; "Matéria Pensamento Tempo Forma" Museu Penafiel (Portugal) 2018; "Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo", Museu de Penafiel (Portugal) 2017; "enhancement: MAKING SENSE", i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; "Periplos: Arte Português de Hoy", Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: "Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science", TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no "15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação", Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no "I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016", Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



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



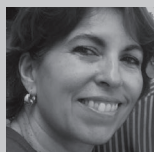
**PEDRO ORTUÑO MENGUAL** (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica Arte y Políticas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



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



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



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



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

# Sobre a :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.

# 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](mailto:encomendas@belasartes.ulisboa.pt)

A propósito dos 14 artigos apresentados no N. 31 da Revista Estúdio, apresenta-se uma perspectiva sintética e interrogadora sobre as formas da arte, interrogando a sua ancoragem agarrada à subjetividade. Esta entidade desfaz-se como ponto de vista, mas permite a representação, para uma abstração estética. A Arte na mole dos tempos é então uma forma agarrada a uma perspectiva, uma imagem na retina semantizada. O contexto é de perigo, na emergência ambiental, expondo uma arte que pode ser doente, com o mal reificado do capital. O desafio é alto, para uma superação na Arte contemporânea.