

# GAMA 11

Revista GAMA, Estudos Artísticos  
janeiro–junho 2018 | semestral  
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

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





Revista **GAMA**, Estudos Artísticos  
Volume 6, número 11, janeiro–junho 2018  
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

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

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

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos  
Volume 6, número 11, janeiro–junho 2018,  
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

Ver arquivo em > [gama.fba.ul.pt](http://gama.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>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >  
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >  
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Acadêmico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >  
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index >  
<http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: B1 (artes/música) >  
<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SIS, Scientific Indexing Services >  
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

#### Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

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

**Periodicidade:** semestral

**Revisão de submissões:** arbitragem duplamente  
cega por Pares Académicos

**Direção:** João Paulo Queiroz

**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:** Betâmio, *Cozinha velha*.

1969, óleo s/ tela, 65 x 80 cm.

**Projeto gráfico:** Tomás Gouveia

**Paginação:** Leonardo Silva

**ISSN (suporte papel):** 2182-8539

**ISSN (suporte eletrónico):** 2182-8725

**ISBN:** 978-989-8771-82-7



#### Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

##### Revista Gama

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal  
T +351 213 252 115 / F +351 213 470 689  
**Mail:** congressocso@fba.ul.pt

## Conselho Editorial / Pares Académicos

### Pares académicos internos:

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

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

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

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

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

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

### Pares académicos externos:

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

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

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

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

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

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

APARECIDO JOSÉ CIRILO  
(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES)

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

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

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

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

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

HEITOR ALVELOS

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

JOAQUIM PAULO SERRA

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

JOAQUÍN ESCUDER

(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSEP MONTOYA HORTELANO

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

JOSU REKALDE IZAGUIRRE

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

JUAN CARLOS MEANA

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

LUÍSA SANTOS

(Portugal, curadora independente)

MARCOS RIZOLLI

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO

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

MARILICE CORONA

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

MARISTELA SALVATORI

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

MÒNICA FEBRER MARTÍN

(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,  
UNESP)

NUNO SACRAMENTO

(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY

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

PAULA ALMOZARA

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

PAULO BERNARDINO BASTOS

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

RENATA FELINTO

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

ROSANA HORIO MONTEIRO

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

SUSANA SARDO

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

<b>Índice</b>	<b>Index</b>	
<b>1. Editorial</b>	<b>1. Editorial</b>	12-16
<b>A memória e os outros</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<b>Memory and the others</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-16
<b>2. Artigos originais</b>	<b>2. Original articles</b>	18-196
<b>Un pintor latinoamericano llamado José Martí, creador de vastos universos, inmersos en el espacio y el color</b> SANDRA AMELIA MARTÍ	<b>A Latin American painter named José Martí, creator of vast universes, immersed in space and color</b> SANDRA AMELIA MARTÍ	18-28
<b>Entre a função e a expressão do gesto: a poética funcional na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia</b> SÓNIA ISABEL FERREIRA DOS SANTOS RAFAEL	<b>Between function and gesture expression: the functional poetic in graphic work of Aurelindo Jaime Ceia</b> SÓNIA ISABEL FERREIRA DOS SANTOS RAFAEL	29-39
<b>Alex Vallauri: o graffiti carimba a cidade</b> ANGELA GRANDO & KATLER DETTMANN WANDEKOKEN	<b>Alex Vallauri: graffiti stamps the city</b> ANGELA GRANDO & KATLER DETTMANN WANDEKOKEN	40-49
<b>A Figueira do Pomar</b> SHAKIL YUSSUF RAHIM	<b>The Fig Tree of Pomar</b> SHAKIL YUSSUF RAHIM	50-62
<b>As Cadeiras V.N. Prêsa de Colares, a surpreendente modernidade: Uma análise à produção de mobiliário de Vitorino Nogueira Prêsa</b> CRISTÓVÃO VALENTE PEREIRA	<b>The V.N. Prêsa Chairs of Colares, the surprising modernity: An analysis to the furniture manufacture of Vitorino Nogueira Prêsa</b> CRISTÓVÃO VALENTE PEREIRA	63-75
<b>Cartografía de un proceso creativo: Edición, diseño y artes plásticas, estudio de caso en la obra de Alberto Corazón</b> TERESA FERNANDA GARCÍA-GIL & RAFAEL MARFIL-CARMONA	<b>Cartography of a creative process: Edition, design and visual arts, Alberto Corazón's work as a case study</b> TERESA FERNANDA GARCÍA-GIL & RAFAEL MARFIL-CARMONA	76-89

<b>Da rasura ao amor lugar comum</b> JOCIELE LAMPERT	<i>Erasure of the love commonplace</i> JOCIELE LAMPERT	90–95
<b>A Pós-Vida em Roberto Bellini: Entre sonhos, demônios e criações</b> FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO	<i>Nachleben in Roberto Bellini: Between Dreams, Demons and Creations</i> FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO	96–105
<b>A autoetnografia como processo poético na produção de Danilo Perillo</b> PAULA ALMOZARA	<i>The autoethnography as a poetic process in the production of Danilo Perillo</i> PAULA ALMOZARA	106–117
<b>Ángel Bados y la transmisión del saber del arte</b> ISKANDAR REMENTERIA ARNAIZ	<i>Ángel Bados and the transmission of art's knowledge</i> ISKANDAR REMENTERIA ARNAIZ	118–127
<b>Danielle Fonseca e sua linguagem poética-marítima</b> KEYLA CRISTINA TIKKA SOBRAL & ORLANDO FRANCO MANESCHY	<i>Danielle Fonseca and her poetic-maritime language</i> KEYLA CRISTINA TIKKA SOBRAL & ORLANDO FRANCO MANESCHY	128–136
<b>O corpo no trânsito entre a Presença e Ausência em Rosana Paste</b> JOAO WESLEY DE SOUZA	<i>The body in the transit between the Presence and Absence in Rosana Paste</i> JOAO WESLEY DE SOUZA	137–145
<b>Betâmio: a essencialidade do objecto comum e a atmosfera da cor</b> ELISABETE OLIVEIRA	<i>Betâmio: the common object essentialness and the colour atmosphere</i> ELISABETE OLIVEIRA	146–157
<b>Na FREQUÊNCIA DAS ARANHA &gt; PEGA NA MINHA! A Poesia inventiva, inquieta e transgressora de Tadeu Jungle</b> DANIELE GOMES DE OLIVEIRA	<i>The transgressive, inventive and unquiet visual poetry of Tadeu Jungle</i> DANIELE GOMES DE OLIVEIRA	158–167
<b>El oído que ve: sobre la obra de Pedro Bericat</b> JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	<i>The Ear that Sees: about the Work of Pedro Bericat</i> JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	168–176
<b>Clarovermelho e Claroverde: as pinturas neoconcretas de Aluísio Carvão</b> ZALINDA CARTAXO	<i>Clarovermelho e Claroverde: the Neoconcrete paintings of Aluísio Carvão</i> ZALINDA CARTAXO	177–185

<b>El roure (after M): una aproximación a una serie pictórica reciente de Adolf Genovart</b> MASSIMO COVA	<i>The oak (after M): an approach to a recent pictorial series by Adolf Genovart</i> MASSIMO COVA	186–196
<b>3. Gama, instruções aos autores</b>	<b>3. Gama, instructions to authors</b>	198–226
<b>Ética da revista</b>	<i>Journal ethics</i>	198–199
<b>Condições de submissão de textos</b>	<i>Submitting conditions</i>	200–202
<b>Meta-artigo, manual de estilo</b>	<i>Style guide</i>	203–208
<b>Chamada de trabalhos: X Congresso CSO'2019 em Lisboa</b>	<i>Call for papers: X CSO'2019 in Lisbon</i>	209–211
<b>Gama, um local de criadores</b>	<i>Gama, a place of creators</i>	214–226
<b>Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos</b>	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	214–224
<b>Sobre a Gama</b>	<i>About Gama</i>	225
<b>Ficha de assinatura</b>	<i>Subscription notice</i>	226



# 1. Editorial

*Editorial*

# A memória e os outros

*Memory and the others*

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

Artigo completo submetido a 11 março de 2018 e aprovado a 16 março 2018

\*Portugal. Editor da Revista Gama.

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

**Resumo:** A cultura, a memória dos outros, é também a nossa memória, aqui considerada em perigo. Para salvaguardar a memória pode-se revisitá-la, registá-la, criticá-la, revivê-la. Os espaços discursivos não são assim tantos, mas decerto que a Revista Gama é um deles: aqui se guardam visitas a criadores, se anotam e registam, aqui se resiste.

**Palavras chave:** Cultura / memória / Revista Gama 11 / discursos.

**Abstract:** *Culture, the memory of others, is also our memory that here is considered in danger. In order to safeguard the memory one can revisit it, register it, criticize it, revive it. The discursive spaces are not that many, but certainly the Gama journal is one of them: here are kept visits to creators, here are noted and recorded, here art resists.*

**Keywords:** *Culture / memory / Revista Gama 11 / discourses.*

## 1. Convocatórias

A arte fala dos outros, os autores, e também os seus conhecidos, familiares, contemporâneos. Quando se destaca, toca mais pessoas, as passadas e as presentes, numa ativação relacional que propõe pontes entre gerações. Uma espécie de convocatória, mobilização silenciosa, que se articula em códigos mais ou menos disfarçados, com segredos sussurrados ou gritados, consoante a capacidade plástica do autor (Queiroz, 2016; 2017). O contexto são de crítica mediatizada, ou também de procura de remediação dos conteúdos (Huerta, 1999; 2008; 2010; 2011). A apropriação dos média transborda para novos suportes, diferentes expressões

significantes. A referencialidade da matéria artística começa a incluir-se a si mesma, num movimento gerador de pequenas crises, de descentramentos, onde a autorreferencialidade é muitas vezes explorada (Corona, 2009).

O panorama inclui versões mais ou menos duras da apresentação artística, e nessa dureza, perdem-se por vezes as intenções, ou esquecem-se as autorias.

## 2. Discursos de salvaguarda

Assim se convocam os artigos que compõem este número da revista Gama. O objetivo é presente: criar discursos de salvaguarda das propostas artísticas mais ou menos dispersas, mais ou menos em perigo, mais ou menos em desligamento. São reativações, renovações de olhares, releituras.

Sandra Martí (Azcapotzalco, Distrito Federal, México) no artigo “Un pintor latinoamericano llamado José Martí, creador de vastos universos, inmersos en el espacio y el color” apresenta a obra do pintor argentino José Martí (1930-) que atravessa diversos contextos políticos e culturais da realidade da região.

Em “Entre a função e a expressão do gesto: a poética funcional na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia” Sónia Rafael (Lisboa, Portugal) debruça-se sobre a obra deste professor e designer português, Aurelindo Ceia (1944-), que marcou algumas gerações de alunos de design gráfico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com as suas propostas exactas e dialogantes, contrastando opostos e contrastes, expressões e significações.

Angela Grando & Katler Dettmann Wandekoken (Vitória, Espírito Santo, Brasil) em “Alex Vallauri: o graffiti carimba a cidade” apresentam a obra de um artista urbano, ativo em São Paulo, Brasil, nos anos 80, Alex Vallauri, introduzindo as temáticas de género na nova iconografia de rua.

No artigo “A Figueira do Pomar” Shakil Rahim (Lisboa, Portugal) apresenta o “caderno de Figueiras” datado dos anos 60 do século XX do pintor português Júlio Pomar (1926). Entre o chicote e o ver, o desenho revela a árvore com simplicidade e expressão.

Cristóvão Valente Pereira (Lisboa, Portugal) no artigo “As cadeiras V.N. Prêsa de Colares, a surpreendente modernidade: Uma análise à produção de mobiliário de Vitorino Nogueira Prêsa” revela a obra modernista de um designer auto-didacta (Vitorino Prêsa, Colares, Lisboa, 1913-1987) de pensamento exigente e concretização eficaz, nas suas séries de cadeiras de madeira, nas diversas versões e ensaios, podendo encontra-se nas casas de arquitetos e intelectuais da zona e não só: são obras assinadas, de rigor artesanal e funcionalidade e conforto modernista e resistente às mudanças do gosto.

Em “Cartografía de un proceso creativo: edición, diseño y artes plásticas, estudio de caso en la obra de Alberto Corazón” de Fernanda García &

Rafael Marfil (Granada, Espanha) introduz-nos na obra de pintor e designer de Alberto Corazón (Madrid, 1942-) activo na pintura, fotografia e design gráfico, com uma presença marcada pelos anos 80 da movida espanhola contemporânea e pelos contextos globais.

Jociele Lampert (Florianópolis, Santa Catarina, Brasil) no artigo "Da rasura ao amor lugar comum" apresenta Luiz Zerbini (São Paulo, 1959), artista multifacetado que se revela nos anos 80 no contexto dos anos 80 brasileiros, debruçando-se em particular sobre a sua obra gráfica, incluindo as suas monotípias.

O artigo "A Pós-Vida em Roberto Bellini: Entre sonhos, demônios e criações" de Francione Oliveira Carvalho (Juiz de Fora, MG, Brasil) apresenta Bellini (Juiz de Fora, Brasil, 1979-) e a sua série 'orações' obtidas pela perfuração da quiema seletiva de folhas de papel recortado, mais ou menos colorido. Propõe-se um diálogo quer com a arte contemporânea quer com a arte rupestre da capivara, no Piauí.

Paula Almozara (Campinas, São Paulo, Brasil) em "A autoetnografia como processo poético na produção de Danilo Perillo" propõe uma reflexão metodológica sobre a autoetnografia, especificamente na obra de Angelo Perillo (artista italiano, ativo na década de 20) e seus trabalhos na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assumpção de Limeira, São Paulo, sobretudo motivos decorativos de ornato e de expressão fitomorfa no teto da igreja que Danilo Perillo bisneto do artista, toma como ponto de partida para os seus trabalhos plásticos atuais, consolidados pela sua pesquisa de doutoramento, recorrendo a uma narrativa metalinguística e ficcionada de discursos plásticos e historiográficos sobre a obra do seu antepassado.

Em "Ángel Bados y la transmisión del saber del arte" Iskandar Rementeria (Bilbau, Espanha) traz-nos a obra de Bados (Espanha, 1945-), artista com obra pedagógica e plástica, activo em Bilbau.

Keyla Tikka Sobral & Orlando Maneschy (Belém, Pará, Brasil) em "Danielle Fonseca e sua linguagem poética-marítima" apresenta a performance "o martelo sem mestre" de Danielle Fonseca (Belém, Amazônia, Brasil), inspirada em poemas de René Char, e peças musicais Boulez e Béjart, em que um piano é desagregado nas águas. Também o vídeo "Poseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos" toma como referente o meio aquático e as atividades como apneia e surf para sobre elas constuir as suas propostas discursivas.

O artigo "O corpo no trânsito entre a Presença e Ausência em Rosana Paste" de João Wesley de Souza (Vitória, Espírito Santo, Brasil) interroga a obra da escultora Rosana Paste e das sucessivas explorações, do cimento à integração do corpo como significante ou como índice significativo.

Elisabete Oliveira (Lisboa, Portugal), em "Betâmio: a essencialidade do objecto comum e a atmosfera da cor" apresenta a obra de um dos mais influentes

pedagogos da educação artística em Portugal, desde 1948, com a introdução do Desenho Livre, passando pelos anos 70, e a reforma que introduz a “educação visual”, e depois o ensino unificado. A obra plástica de Betâmio, quase desconhecida, transporta importantes contributos para uma percepção integradora deste autor complexo e prolixo.

Daniele Gomes de Oliveira (Crato, Ceará, Brasil) apresenta, no artigo “na FREQUÊNCIA DAS ARANHA> PEGA NA MINHA! A Poesia inventiva, inquieta e transgressora de Tadeu Jungle,” a obra deste poeta, calígrafo, performer e “homem-de-cinema-e-TV”, Tadeu Jungle (São Paulo, 1956-) possuidor de um lirismo poético em torno dos ideogramas, intervenções poéticas, urbanas e videográficas.

Em “El oído que ve: sobre la obra de Pedro Bericat,” Joaquín Escuder Viruete (Teruel, Saragoça, Espanha) apresenta Pedro Bericat (Saragoça, 1955-), um autor crítico da inflação das imagens e dos ecrãs para se dedicar a um projeto imaterial articulando a imaterialidade e o absurdo da paisagem sonora e visual.

Zalinda Cartaxo (Rio de Janeiro, Brasil) em “Clarovermelho e Claroverde: as pinturas neoconcretas de Aluísio Carvão” debruça-se sobre as obras neoconcretas do pintor brasileiro Aluísio Carvão (1920-2001), as pinturas *Clarovermelho* e *Claroverde*, ambas de 1959. Estas obras são relacionadas com os seus contemporâneos, como Helio Oiticica e Lygia Clark e com a tendência específica da arte brasileira neste período de maturação modernista.

O artigo “El roure (after M): una aproximación a una serie pictórica reciente de Adolf Genovart” de Massimo Cova (Itália, e Barcelona, Espanha) apresenta a obra de Genovart (n. 1953), contemporânea do regresso á pintura dos anos 80, particularmente a sua série de acrílicos sobre papel de 2017.

### 3. Memórias

A memória precisa dos que a motivam e dos que a visitam. Uns, criadores no seu tempo, escrevem as suas delicadas articulações sem saber o seu destino. Outros, nos tempos vindouros, tentam captar a *intentio auctoris* (Eco, 2004) sabendo que ela se esconde no tecido da criação, nos processos dos artistas. Estes talvez possam ter um ponto de vista que acrescenta algo de novo á matéria do conhecimento (Lopes, 2017).

A cultura, a memória dos outros, é também a nossa memória, aqui considerada em perigo. Para salvaguardar a memória pode-se revisitá-la, registá-la, criticá-la, revivê-la. Os espaços discursivos não são assim tantos, mas decerto que a Revista Gama é um deles: aqui se guardam visitas a criadores, se anotam e registam, aqui se resiste.

## Referências

- Corona, Marilice (2009) Autorreferencialidade em território partilhado. Tese de doutoramento. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. URL: <http://hdl.handle.net/10183/17956>
- Eco, Umberto (2004) *Os Limites da interpretação*. Lisboa: Difel. ISBN: 9789722906982
- Huerta, Ricard (1999): "Imágenes que nos sueñan. Aprender a conocer los sonidos del cine y la televisión", en *Eufonia* n° 16, pp. 65–71.
- Huerta, Ricard (2008). *Museo Tipográfico Urbano: Paseando entre las letras de la ciudad*. Valencia: PUV.
- Huerta, Ricard (2010). "I Like Cities; Do You Like Letters? Introducing Urban Typography in Art Education," *International Journal of Art & Design Education*, 29 (1), 72-81.
- Huerta, Ricard (2011). *Ciudadana letra*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Lopes, Almerinda da Silva (2017) "O fluxo da memória no gesto pictórico de Carlos Zílio." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 8, (18), abril-junho. 33-41.
- Queiroz, João Paulo (2016) "Educação artística e a 'infirmatati,' ou a fraqueza analógica." *Revista Matéria-Prima*. ISSN 2182-9756, e-ISSN 2182-9829. Vol. 4 (2): 12-17.
- Queiroz, João Paulo (2017) "Entre agir e pensar, outros campos para a educação." *Revista Matéria-Prima*. ISSN 2182-9756 e-ISSN 2182-9829. Vol. 5 (2): 12-16.

**2. Artigos originais**  
*Original articles*

# Un pintor latinoamericano llamado José Martí, creador de vastos universos, inmersos en el espacio y el color

*A Latin American painter named José Martí, creator of vast universes, immersed in space and color*

SANDRA AMELIA MARTÍ\*

Artigo completo submetido a 30 de diciembre de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*México, CDMX, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad Autónoma Metropolitana, Ciencias y Artes para el Diseño, Departamento de Síntesis Creativa, Área de Procesos Creativos y Comunicación en el Arte y el Diseño, Maestra-Investigadora de Tiempo Completo. Av. San Pablo No. 180, Col. Reynosa Tamaulipas C.P. 02200 Delegación Azcapotzalco, Distrito Federal. México. E-mail: anguangua@hotmail.com

**Resumo:** José Martí (Argentino, 1930) dedicado a la pintura, docencia, escenografía y gestión cultural. Se retroalimenta del constructivismo y la pintura de paisajes aire-libristas. Entrelaza con ingenio el modo abstracto y figurativo, elaborando vastas obras con gran empaste, limpieza y brillo del color. En todas sus etapas de vida prosiguió y prosigue con sus convicciones y una profunda afirmación vital. En esta propuesta, desde un intento hermenéutico, observaremos su trayectoria e identidad artística, como experiencia continua de la influencia del contexto social y político.

**Palavras chave:** artista / paisaje / abstracción / contexto social.

**Abstract:** José Martí (Argentine, 1930) dedicated to painting, teaching, scenography and cultural management. It feeds back on constructivism and the painting of air-librist landscapes. He intertwines with wit the abstract and figurative mode, elaborating vast works with great color, cleanliness and brightness. In all its stages of life he continued and continues with his convictions and a deep vital affirmation. In this proposal, from a hermeneutic attempt, we will observe its trajectory and artistic identity, as a continuous experience of the influence of the social and political context.

**Keywords:** artist / landscape / abstraction / social context.

## 1. Introdução

José Martí, noveno hijo de un músico y pintor llamado Isidro Martí, Bilvaíno exiliado por la Guerra Civil Española. Nació en 1930 en Las Heras, Mendoza (Argentina). A los 5 años quedó huérfano de padre quien murió de pleurecía. Fue así que creció con su madre Celia Buhigas, argentina, quién tenía múltiples talentos plásticos, teatrales, musicales y la magia para criar a sus hijas-jos, a pesar de la gran carestía.

Desde esa vivencia es que Martí expresa:

*crecí en un contexto humilde, viendo esos maravillosos murales, los diseños, los blasones biselados en vidrio y las obras pictóricas que pinto mi padre; aún recuerdo como tocaba el saxo. Crecí sintiendo la sonrisa y el buen humor de mi madre quién hacía coronas para las pompas fúnebres y vestuarios para sus hijas y muñecas de yeso. Entonces mi vocación artística es fruto de mi madre, de mi padre, de mis hermanas-nos, acentros y variados maestros/tras que me abrieron el camino para comprender y activar mi propia visión artística. (Correa, 2008:16)*

A sus 33 años contrae casamiento con Ofelia Luengo, mujer dedicada a la militancia política dentro del partido radical; quien también colabora en ser marchand de su obra plástica y conjuntamente es la madre de sus hija e hijo.

Martí único, personal, creativo y al mismo tiempo Lasherino por nacimiento, es también un creador de trascendencia internacional. Su simplicidad, calidez y generosidad, hablan de un hombre profundo, templado por los vaivenes surgidos entre las privaciones y el éxito (Figura 1).

Para comprender mejor el recorrido que lo lleva a su extensa “cruzada estética”, será menester que nos detengamos un momento en algunos de los aspectos más significativos de su contexto histórico y artístico.

## 2. Trajectória artística

Nos encontramos frente a un artista que consagra toda su vida a crear, trabajar y cultivar su amplia experiencia plástica. El 1 de mayo cumple sus 88 años de edad, con toda una vida dedicada al arte: pintura, docencia, escenografía y gestión cultural.

Cuando joven José Martí fue discípulo de Vicente Lahir Estrella, de quien asimiló el género paisajista de acuerdo a una sensibilidad que se debatía entre las formas post-impresionistas y las modernistas. A partir de entonces, la pintura, principalmente, la pintura de paisaje, se convertirá en un género clave en las formulaciones estéticas y poéticas del artista. El historiador Chiavazza opina:



**Figura 1** · José Martí en sesión de pintura, atelier Las Heras, Mendoza, Argentina. Fuente: fotografía de autor

**Figura 2** · José Martí, "Valle de la Luna", 1980. Óleo y barnices sobre tela (0.90 x 1.20 metros). Colección Arte de Nuestra América Haydée Santa María, en el Museo "Casa de las Américas", La Habana, Cuba. Fuente: fotografía de autor.

*Lahir Estrella [...] impartió clases de dibujo gratuitas para niñas-ños y jóvenes en el Parque General San Martín, sin recibir ningún tipo de subvenciones oficiales [...]. Fue sin dudas una de las experiencias culturales más significativas de inclusión social, cuyo objetivo destaca: propender al mejoramiento de la educación artística, moral, intelectual y física de las niñas-ños y del pueblo, para estrechar los lazos de fraternidad y comprensión entre los seres humanos. (Chiavazza, 2010)*

Para Martí este enfoque del arte social, será basamento fundamental para todo su trayecto. Posteriormente fue un destacado alumno del pintor Hernán Abal y egresado de la Academia de Bellas Artes, titulándose como Profesor de Dibujo y Pintura. Miembro activo de la sociedad de artistas plásticos. Integran-te del destacado “Grupo Numen”, comunidad de artistas de la década de los años ’70 con quienes expuso en comercios, galerías de arte, bienales, concursos, museos de Mendoza, el país; en Santiago de Chile y San Pablo Brasil.

Su carrera ha sido motivo de destacados reconocimientos, como la declaración de “Ciudadano Ilustre de Mendoza”, el Premio “Sanmartiniano”, el premio “Escenario”. Actualmente una escuela mendocina tiene su nombre, como así también varias bibliotecas escolares. Así como placas homenajes conmemorativas en el Departamento de Las Heras.

Sus obras se encuentran en pinacotecas privadas y museos de Argentina, Chile, Canadá, Estados Unidos, Francia, Italia, México, Cuba, España y en Corea del Sur. Integra la colección Arte de Nuestra América Haydé Santa María, en el Museo “Casa de las Américas”, La Habana, Cuba (algo sorprendente es que el pintor José Martí comparte mismo nombre con el héroe cubano, sin tener ninguna filiación) (Figura 2).

Nominado entre los mejores pintores del paisaje argentino en el libro “80 años de la pintura argentina” del autor Córdoba Iturburu (1981). En su trayectoria ha logrado 45 exposiciones individuales y 200 exposiciones colectivas. En 1979 inaugura una pintura mural de grandes dimensiones en las paredes del Correo Central, de la ciudad de Mendoza. Jurado en numerosos concursos y ganador de premios y menciones provinciales y nacionales (Figura 3).

Pertenece a la comunidad de gestores culturales que abrieron paso al retorno de la democracia argentina (presidente Raúl Alfonsín 1983-1989). Primero fue nombrado director del Museo Emiliano Guñazú “Casa de Fader” desde 1983 hasta 1985 y posteriormente ejerció como director de Cultura de la Provincia de Mendoza desde 1985 hasta 1987.

Aún en el agonizante proceso militar argentino, prosiguió su lucha en sus convicciones de ser pintor y docente, sin ceder un ápice a la vacuidad. Al respecto, la autora Viviana Usubiaga refiere con gran claridad:

*Luego de que el autoritarismo, la violencia y el Estado de sitio modelaran las experiencias de socialización, el paulatino debilitamiento del sistema represivo dio lugar a algunos artistas argentinos [ir paulatinamente saliendo del temor]. Para una sociedad que por entonces proponía liberarse de su oscuro pasado y embarcarse en la ilusión democrática, este momento de transformación y redefinición de poderes implicaba un proceso traumático [...]*

*El conflicto de memorias es propio de un momento de efervescencia social y es síntoma de un campo cultural violentado [por 10 años] en una comunidad que intentaba, y sigue intentando, definir su existencia en la vida en democracia. En este sentido, es siempre un desafío dar cuenta de la pluralidad de estas memorias en una cadena narrativa que busca colaborar en la generación [del continuo despertar]. (Usubiaga, 2012)*

Las personas en los albores de la democracia aún permanecían desconfiadas, entonces fue muy gradual volver a sentir el sentido de paz, por tanto oscurantismo vivido. Según el autor Haber:

*los artistas se revelan particularmente sensibles a las circunstancias de exaltación e incertidumbre social que experimentan [...] y nos permiten comprender la estructura de sentimientos de una época de tensiones entre dictadura y democracia". (Haber: 1985)*

Martí, inmerso en este desconcierto social, no sintió desasosiego para activar y construir el nuevo sentido de cultura: incluyente, abierta y proyectiva. Una nueva cultura que desbordó con gran repercusión. El autor Raymond, reflexiona que la cultura es: "el sistema significante por medio del cual un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta, se investiga [o se transforma]. (Raymond:1981)

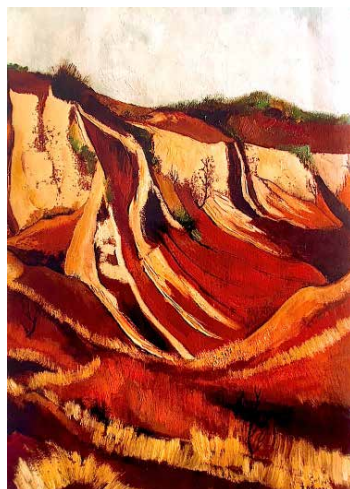
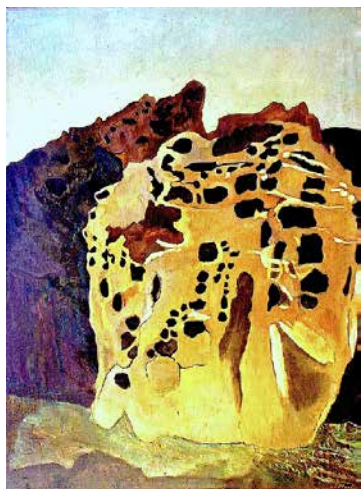
Germinó su camino como gestor cultural, siempre rebosante de calidez y buen humor. Podríamos decir que pertenece a esa ciudadanía que hoy nos engullece; por crear dirección, confianza y caminos que despertaran a una provincia desmoronada y velada por la injusticia. Él no solo confiaba en la civilidad del momento histórico, sino también en crear nuevos eventos y públicos que colaboraran a fortalecer la cultura nacional.

### 3. Visão artística

En la entrevista realizada por la periodista Correa, José Martí nos declara que:

*las personas tienen que escucharse primero por dentro y saber que les apasiona. Pintar es una profesión para apasionados, yo de niño no podía controlar esa necesidad interior de plasmar en un papel lo que veía, sentía e imaginaba (Correa, 2008:8)*

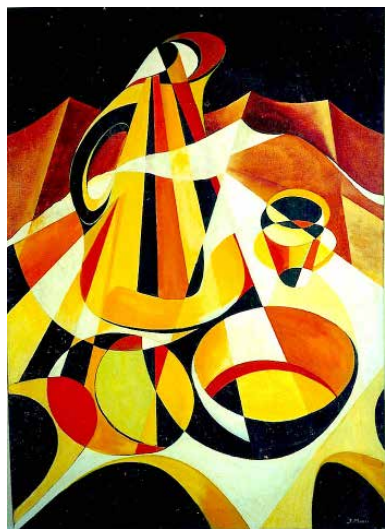
En el recorrido de su trayectoria nos subyuga con sus creaciones y su contagiosa energía. Sus creaciones, como él mismo ha advertido, han sido producto



**Figura 3** · José Martí, "Filigrana en Piedra", 1972. Óleo y barnices sobre tela (0.90 x 1.20 metros). Primer Premio Exequiel Legina "Mejor paisaje Campiña Argentina". Salón Nacional, Buenos Aires, Argentina. Fuente: fotografía y colección de autor.

**Figura 4** · José Martí, "Socavones de Córdoba" (1984) óleo y barnices sobre tela (1.20 x 0.90 metros). Mención Salón de Pintura Alba "Pintura al aire libre", Córdoba, Argentina. Fuente: fotografía y colección de autor.

**Figura 5** · Autor: José Martí, "Cacharro y frutas" (2000) óleo y barnices sobre tela (1.20 x 0.90 metros). Fuente: fotografía y colección de autor.



**Figura 6** - Autor: José Martí, "Refracciones" (2002) óleo y barnices sobre tela (1.20 x 0.90 metros).  
Fuente: fotografía y colección de autor.

**Figura 7** - Autor: José Martí, "Refracciones" (2002) óleo y barnices sobre tela (1.20 x 0.90 metros).  
Fuente: fotografía y colección de autor.

de diversas influencias y cambios a través del tiempo. Con su particular serenidad y humildad, que lo caracteriza, ha logrado una trayectoria profunda e inconfundible.

Martí a través de los años se afianza como creador, docente y gestor. Dicta numerosos cursos y especializaciones de arte para niños y adultos. Sus esfuerzos dieron como resultado una trayectoria sembrada de obras, exposiciones, eventos, reconocimientos y apreciados discípulos. La calidez de su carácter y sensibilidad lo hacen colaborar en numerosas instituciones de bien público.

Al provenir de las escuelas de enseñanza-aprendizaje del arte para todos, es que se motiva a organizar actividades formativas para artistas y la generación de nuevos públicos del arte. Créese fervientemente que el arte es una de las formas más benignas para crear trama y comunidad socializadora (Figura 4)

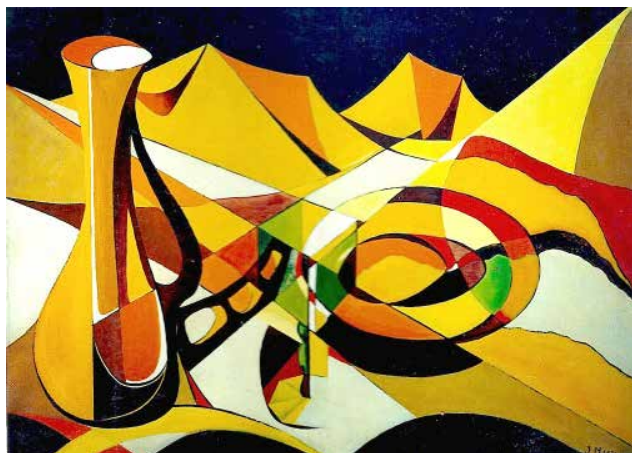
José Martí, un pintor que se retroalimentó de cierto constructivismo, bodegones y paisajes. En su pintura fueron varios los modos de representación que convivieron para pasar de la figuración hacia las formas abstractas, vinculadas con la geometrización y la visión múltiple, es decir, algunas de sus obras simulan la multiplicidad de miradas al mismo tiempo y diferentes ángulos por parte del receptor. No pinta lo que ve, sino lo que siente de lo que ve (Figura 5 y Figura 6).

Su pintura se desarrolla tanto al aire libre como en ateliers. Trabaja preferentemente la técnica del óleo empastado en tela y la tinta aguada en papel, ambas técnicas elaboradas con gran maestría.

A través del arte figurativo y el arte abstracto y todas estas combinaciones de recursos expresivos, nos convoca a compartir sus raíces en la tierra, en el color, el espacio, en el aire, la luna, el sol, las primaveras, los otoños, otorgando en sus pinceladas un hálito de majestuosidad, con profunda afirmación vital. Martí canta a la vida con su propio color, como el devenir de los ecos de una primavera que fue y que se trasmuto soñando en cielo abierto por la magia de la paleta otoñal (Figura 7).

Desde aquellos primeros cuadros donde el color se abría en un amplio abanico, ha ido creando su propio estilo y variadas temáticas. Nombraremos algunos de estos momentos: serie Valle de la Luna, serie de los desiertos Cuyanos, serie de Uspallata, serie de Chacras de Coria, serie de experimentaciones y empastes, series de bodegones abstractos, etc. (Figura 8).

Observador incansable de la naturaleza, nos evoca y conmina a reencontrarnos con aquellos espacios simples, únicos, sin huellas humanas. En la pintura y en las tintas aguadas aflora su vena lírica y estilo pleno de recreaciones insólitas. Escenarios aún no contaminados, otoños y primaveras incipientes. En las secuencias temáticas crea desde las formaciones de la tierra, las caprichosas



**Figura 8** · Autor: José Martí, "Jarrón, copa y fruta (serie de bodegones abstractos)" (1985) óleo sobre tela (1.20 x 0.90 metros). Primer premio V Salón Consejo Profesional de Ciencias Económicas, Mendoza, Argentina. Fuente: fotografía y colección de autor.

**Figura 9** · Autor: José Martí, "Abstracción bi-focal" (2005) óleo y barnices sobre tela (1.00 x 2.00 metros). Fuente: fotografía y colección de autor.

**Figura 10** · Autor: José Martí, "Abstracción bi-focal II" (2005) óleo y barnices sobre tela (0.90 x 1.10 metros). Fuente: fotografía y colección de autor.

rocas, ahuecamientos, horadaciones, texturas filigranadas, secuencias de socavones, vegetación agreste, cielos diáfanos, abismos y espacios ambiguos cargados de extravío casi hipnótico.

Expresa al espacio desde una visión intemporal. Realidad y fantasía, drama y poesía, liviandad y profundidad, constituyen la manifiesta originalidad de su mundo. En sus pinturas acentúa la importancia que le concede a la luz y a la transparencia del aire. Como ya expresamos reiteradamente, para el autor el color es fresca, decisión y fuerza (Figura 9 y Figura 10)

#### 4. Conclusão

A pesar de que existe en los países occidentales una vasta bibliografía sobre arte contemporáneo latinoamericano, no es suficiente cuando el interés está en tratar temas vinculados con la reconstrucción histórica de ciertos procesos de trabajo de comprometidos artistas latinoamericanos.

Vislumbramos en el autor José Martí, que prevalece la preocupación por reflejar una noción de identidad que no está únicamente definida por el lugar de origen, sino más bien por una experiencia continua de silencios, herencias, desplazamientos, existencia cosmopolita y recepción de influencias de la cultura local y externa.

La personalidad y trayectoria de José Martí inspiran éstas líneas, al presentar al artista infatigable, al docente de acendrada vocación, al creador subjetivo de una naturaleza que lo subyuga, con la fuerza telúrica fundada en su gran humanidad y estilo de vida. Pintor que continúa su lucha sin claudicaciones para llegar a plasmar en formas, estructuras y colores, un mundo interior pleno de sueños y aspiraciones.

En éste texto esbozamos su biografía, que posiblemente colabora en acrecentar la historia cultural del arte, ubicada en un contexto de provincia. Concluiríamos diciendo que Martí apuesta a la fuerza creadora, pero no ignora que a los artistas en determinados contextos, atraviesan por una gran serie de vicisitudes y dificultades. De acuerdo a los avatares políticos descritos, nada pudo interrumpir la trayectoria de su continua labor, en la que se advierte la tenacidad, el logro de la madurez de estilo, la riqueza conceptual y la libertad del existir.

## Referencias

- Chiavazza, Pablo (Ed.) (2010) [Consult. 2017-11-22]. Disponible en URL: <http://chiavazza.blogspot.mx/2010/12/vicente-lahir-estrella-y-su-rol-en-la.html>
- Córdova Iturburu, Cayetano (1981). "80 años de pintura Argentina: Del pre-impresionismo a la novísima figuración". Buenos Aires: Ediciones Librería la Ciudad. ISBN: 9789879479186
- Correa, Marina (2008) "José Martí, pintura para un viaje imaginario", *Revista Cima*. Argentina. ISSN (Registro de la Propiedad Intelectual, IVC: Instituto Verificador de Circulaciones) 159221 .
- Vol: 134 (año 12): 14-20
- Haber, Abraham (1985) "*La pintura argentina*". Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. ISBN 950-25-0551-4.
- Usubiaga, Viviana (2012) "Arte, dictadura y democracia". *Diario Página 12*. Buenos Aires. [Consult. 2017-1-12]. Disponible en URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-26001-2012-07-31.html> ISBN: 113285-2008-10-14
- Williams, Raymond (1981) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

# Entre a função e a expressão do gesto: a poética funcional na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia

*Between function and gesture expression:  
the functional poetic in graphic work  
of Aurelindo Jaime Ceia*

SÓNIA ISABEL FERREIRA DOS SANTOS RAFAEL\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Portugal, designer.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de investigação e Estudos em Belas Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1200-005 Lisboa, Portugal. E-mail: s.rafael@belasartes.ulisboa.pt

**Resumo:** A obra gráfica do designer Aurelindo Jaime Ceia (Portalegre, 1944) é dialética, propondo um caminho entre ideias, que se efetiva entre a dimensão funcional e a expressão artística. O plano é entendido como território de afetos e espaço de afirmação, onde processos de comunicação são pontuados por tensões, não só formais como ideológicas. A modernidade e universalidade destacam-se nas suas composições, evidenciando uma estética funcional na abordagem tipográfica e nos elementos gráficos em confronto com a expressividade plástica. Assim se manifesta o jogo no enredo de forças que se concretizam no plano. **Palavras chave:** design de comunicação / funcionalidade / expressão / poética.

**Abstract:** *The graphic work of the designer Aurelindo Jaime Ceia (Portalegre, 1944) is dialectical, proposing a path between ideas, which comes together between the functional dimension and the artistic expression. The composition is understood as a territory of affections and affirmation, where communication processes are punctuated by tensions, not only formal but ideological as well. The modernity and universality stand out in the compositions, displaying a functional aesthetic in the typographic approach and in the graphic elements, in contrast with the plastic expressiveness. Thus, the game manifests itself on the forces plot that come together in the composition.* **Keywords:** *communication design / expression / poetics.*

## Introdução

*On s'aperçoit quand on dit, quand on écoute, combien les mots sont friables et peuvent tomber en poussière.* — Duras (1996)

Aurelindo Jaime Ceia nasceu em Portalegre em 1944. A sua juventude foi fortemente determinada pela origem alentejana, Portalegre, que descreve como uma cidade branca em crise de identidade e sobre a qual pairava a sombra de uma neura persistente. O peso do território era para ele evidente pela consciência de um certo estado de angústia enfatizado pela cidade “presa às últimas escarpas de São Mamede e, ao mesmo tempo, incapaz de respirar os ventos das alentejanas searas.” (Ceia, 2015: s/n)

Próximo do seu círculo de interesses sempre estiveram as artes, o cinema e a literatura, que o impeliam na demanda pela novidade, sempre fugaz e difícil de perseguir devido às condicionantes geográficas — um livro, uma revista, um filme.

Recorda dois encontros determinantes na juventude, com o poeta José Régio, seu professor de liceu que o aproximou da literatura e da poesia, e com as capas de Sebastião Rodrigues da Revista *Almanaque*, que determinou a sua inevitável ligação ao design gráfico. Os recortes retirados das capas eram utilizados como matéria-prima para fazer, como afirma, as suas “artísticas”.

Frequentou o curso de Arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes, do qual desistiu um ano depois, ingressando em 1976/1977 no recém-criado curso superior de Design de Comunicação em Portugal. Um curso novo, nascido da revolução, onde professores e alunos procuravam uma identidade cultural para o que haveria de ser o design, no contexto de uma escola de artes e de um país que começava a despertar para a importância desta área para o seu desenvolvimento.

Nas artes plásticas verificava-se uma grande abertura a outras áreas, como a fotografia, o cinema, o vídeo, a instalação e a *performance*, o que estimulou a ideia do “operador plástico” com problemáticas muito semelhantes às dos artistas, mas com uma formação mais abrangente e com preocupações de ordem social. Foi esta mesma conceção expandida das artes e da necessidade de responderem socialmente em termos estéticos e funcionais que promoveu o enquadramento do design nas Belas-Artes.

O percurso académico de Ceia foi pontuado pelo convívio natural com estas problemáticas num cruzamento profícuo de conhecimentos e troca de experiências entre as artes plásticas e o design, facto que se veio a revelar importante para o seu trabalho.

Ingressou na ESBAL como professor em 1982 onde lecionou durante 29 anos disciplinas de Design de Comunicação e Metodologias do Projeto.

Ceia foi um professor de pensamento humanista com um “discurso depurado, sem pretensões, sem certezas absolutas, apaixonado e honesto com os detalhes, que evocava os princípios que muitos já pareciam ter esquecido” (Ceia, 2017:18). Um espírito crítico, ético, assertivo, com uma visão conscienciosa sempre pontuada pelas problemáticas do contemporâneo e pelo *território dos afetos* — o cinema, a música, a literatura, a poesia... o design que no seu entendimento:

*É um projecto criativo para o mundo, que procura uma resposta abrangente às necessidades estruturais da sociedade e do mercado de trabalho, que não se reduza numa réplica às suas tendências dominantes ou conjunturais, mas procure suscitar uma atitude crítica e promova responsabilidade social.* (Ceia, 2015:13)

Iniciou atividade profissional como designer nos anos de 1980, período de transição para o pós-modernismo, o que o posicionou numa geração de designers, a par de nomes como José Brandão, Carlos Rocha, Henrique Cayatte, etc., que testemunharam e contribuíram para a institucionalização do design em Portugal.

Como designer desenvolveu o seu trabalho maioritariamente na área cultural, com clientes como o Mosteiro dos Jerónimos, Museu Nacional de Arqueologia, Centro da Cultura Contemporânea, entre outros, o que lhe permitiu uma maior liberdade criativa manifestada em objetos de comunicação como cartazes, logótipos e identidade visual, sinalética, comunicação visual, capas de livros, projetos gráficos de edições, planos gráficos para exposições, etc.

Participou em diversas exposições e conferências e escreveu vários textos com um pensamento original e interventivo onde enfatizou a necessidade de um design consciente enquadrado pelo contexto cultural e socialmente atuante.

Ceia é um autor que faz, pensa e escreve sobre design.

### 1. Um caminho entre as ideias

A obra gráfica de Ceia é dialética porque incentiva a descoberta de um território de contrastes, um *caminho entre ideias* percorrido entre a dimensão funcional (necessidade da palavra) e a expressão artística (tentação do silêncio). Na distância que percorre esse espaço, nem sempre pacífica, encontra-se a gênese da sua linguagem singular, plasmada em páginas e planos, espaços de inquietação e alteridade, onde são encontrados argumentos para o diálogo com o outro.

No seu círculo de interesses e afetos, ou no seu modo de pensar e fazer design, encontram-se algumas influências mais evidentes.

As vanguardas estéticas do início do século XX, em particular o Construtivismo e os movimentos por si influenciados (De Stijl, Bauhaus, suprematismo, assim como grande parte da vanguarda russa), foram determinantes para a arte e para o design moderno por valorizarem a construção da obra em oposição à composição e por integrarem objetivos sociais — uma arte construtiva que não decora, mas organiza a vida, tal como referido por El Lissitzky (1922).

Também a Bauhaus, como primeira escola de design do mundo, teve uma forte influência no design moderno funcionalista — *a forma segue sempre a função* (Louis Sullivan) na medida em que emerge dela.

Estes movimentos caracterizam-se, de forma genérica, pela racionalidade, pela depuração da forma, pela rejeição do ornamento e do supérfluo, e ainda pela utilização de elementos geométricos, cores primárias, fotomontagem e tipografia sem patilha.

Ao nível da tipografia, destaca-se a influência da experimentação tipográfica de Jan Tschichold e o seu manifesto *Elementare Typographie* (1925), onde estão postulados os dez mandamentos tipográficos que definiram, em síntese, os princípios da *Die Neue Typographie* (1928) — um cânone do modernismo.

No âmbito das artes plásticas, a corrente do informalismo europeu, em particular Antoni Tàpies, assume relevância no trabalho do autor. Caracteriza-se como um movimento pictórico que abrangeu todas as tendências abstratas e gestuais na Europa depois da Segunda Guerra Mundial, em paralelo com o expressionismo abstrato norte-americano.

Por fim, no contexto do design nacional, as referências gráficas são encontradas em nomes como os de Sebastião Rodrigues e de Victor Palla.

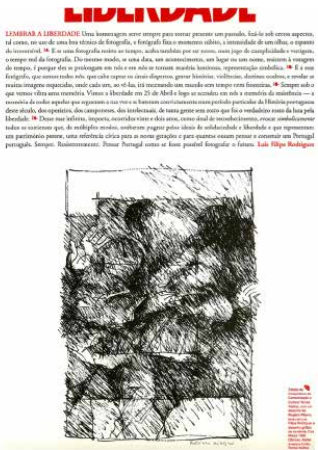
## 2. A poética funcional revelada

O processo criativo vagueia pelo imaginário de referências que se materializa numa construção por fragmentos sempre em busca de um ritmo dissonante ou de um equilíbrio instável.

O espaço do plano começa por se apresentar como território de desassossego, de revolução e resistência, mas formaliza-se em composições democráticas de liberdade e diversidade.

A conjugação dos fragmentos, como desenho, elementos plásticos (em formas geométricas ou abstratas), fotografia, tipografia ou iconografia, não obedece às convenções de hierarquia, dimensão, equilíbrio e proporção. Harmonizam-se para a representação e dissolvem-se na abstração (Figura 1).

O texto tipográfico assume invariavelmente carácter acessório e secundário facto indiciado pelo tamanho relativo que apresenta na relação com o todo.



**Figura 1** · Aurelindo Jaime Ceia, *As improváveis cores da revolução*, 2011. Cartaz. Experimenta Design  
**Figura 2** · Aurelindo Jaime Ceia, *Torrienses pela liberdade*, 1996. Programa. Cooperativa de Comunicação e Cultura



850 ANOS DA FUNDAÇÃO DO MOSTEIRO DE ALCOBAÇA | 850 ANOS DA MORTE DE S. BERNARDO DE CLAYVALE



**Figura 3** · Aurelindo Jaime Ceia, *Um Tempo e um Lugar*, 2005. Cartaz. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira

**Figura 4** · Aurelindo Jaime Ceia, *Evocações*, 2003. Catálogo. Mosteiro de Alcobaca

A família tipográfica é na maioria das vezes *Grotesca*, devedora da depuração modernista preconizada por Jan Tschichold. A forma da letra, *elementar*, é sem patilha em todas as suas variantes, a qual permite uma neutralidade expressiva que a torna universalmente compreensível e funcional.

Nas suas composições o texto tipográfico é normalmente colocado nas zonas menos nobres da página, junto às margens, quebrando as regras e convenções da composição visual, em linhas demasiado compridas, corpos pequenos e entrelinhas excessivamente elevadas (Figura 2).

Sem grande espaço para concessões, os títulos são empurrados contra os limites do plano, que aparentam ser uma superfície fronteira a ser conquistada.

Esta característica é muito presente no seu trabalho, como se desejasse evitar a banalização do discurso verbal ou que a palavra funcione como padronizadora de comportamentos.

“As palavras, esse vício ocidental, estão gastas, envelhecidas, envilecidas. Fatigam, exasperam. E mentem, separam, ferem” (Andrade, 1987:136). Ou então, poderá justificar-se pela concordância com a declaração de Shiller de que:

*A palavra rouba o objecto cuja representação se espera dela na sua natureza sensorial e individual, instituindo uma forma de propriedade dela (palavra) sobre o objecto, estabelecendo um carácter geral que é alheio ao objecto original.* (Fischer, 1963:32)

Ou talvez seja a relutância de um artista, que reconhece a alienação do homem contemporâneo, a rendição ao vazio, a incomunicabilidade — reiterando as temáticas recorrentes dos filmes de Antonioni –, em ter de assumir a necessidade hegemónica da comunicação enquanto designer.

Os elementos fotográficos são pouco utilizados, mas quando se encontram presentes são geralmente recortados e assumem preponderância na composição (Figura 3 e Figura 4).

Na generalidade, os elementos gráficos, apresentam uma voz dissonante, qualquer coisa de inusitado ou atonal, os quais vão sendo apropriados, reutilizados e reciclados permanentemente. Por exemplo, as mãos em que a trama de *offset* foi ampliada ao limite, as setas que direcionam para o vazio, os pontos que se assumem como reticências ou constroem formas básicas, os sinais de “xis” ou de “mais”, etc. (Figura 5).

Em confronto com a dimensão funcional, *a necessidade da arte*, no gesto e expressionismo abstrato, que desloca o seu trabalho para um patamar de carácter intelectual e poético que, por sua vez, o afasta da lógica funcionalista e da dicotomia da forma e função.

Fischer (1963) afirma que a arte tem a capacidade de elevar o homem de

um estado fragmentado a um estado de ser íntegro, total e em equilíbrio com o mundo que o rodeia. Esta é uma ideia que contém em si o reconhecimento da natureza da arte e da sua necessidade.

Assim, encontram-se no plano os elementos plásticos à procura de uma linguagem poética... manchas de cor com a forma de gotas de tinta, pinceladas, riscos e formas geométricas ou abstratas, em gestos conformados delimitados pelos limites do enquadramento e racionalizados pelo discurso gráfico. Parecem representar a recusa, o grito de discórdia (Figura 6 e Figura 7).

A propósito da natureza geral da combinação de duas artes, na integração de elementos figurativos e plásticos, Roger Fry declara que:

*A cooperação é possível no mais alto grau quando nenhuma das duas é levada às suas mais plenas possibilidades de expressão, quando ambas facultam certa liberdade à imaginação, quando somos mais movidos pela sugestão do que pela declaração.* (Fry, 2013:24)

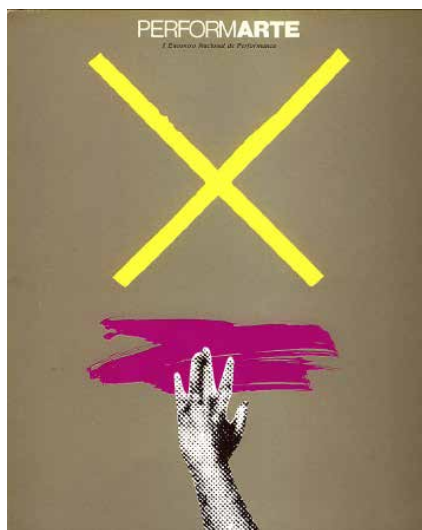
Em Ceia, a leitura geral da sua obra é feita pelas ausências, não pelo que representam, mas pelo que sugerem. É necessário fechar os olhos para ver aquela qualquer coisa que escapa, que não passa através da visão. *Shut your eyes and see*, referiu James Joyce no seu livro *Ulisses*.

A atmosfera das composições denuncia por vezes um certo pessimismo. Uma conformidade inconformada perante uma sociedade em crise, visível na escolha nostálgica ou apenas revisionista de fragmentos, sem choque, sem escândalo, apenas melancolia pela retoma de um tempo impossível de reviver.

As escolhas cromáticas também reforçam esta ideia, em paletas de cor contidas que se combinam em harmonias complementares ou análogas, com frequência pontuadas pelo vermelho.

Recorre a processos analógicos para compor os *layouts*, fotocomposição, caracteres transferíveis da *Letraset*, fotocópia, colagem e recorte. Só mais tarde integrou os processos digitais no seu *modus operandi*. E foi com alguma apreensão e ceticismo que assistiu ao enlace do design com essas *máquinas infernais*, expressão que refere com frequência, que condicionam o pensamento e que enviam os processos e a experiência. Sobre esta temática, o autor afirma que não é o digital que faz alterar a problemática da imagem, apenas a torna ainda mais urgente — “o digital traz consigo um conjunto de questões, entre as quais a banalização da produção e da experimentação sobre a imagem”. (Ceia, 2007:31)

Assim se materializa a poética funcional na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia. Tal interpretação não muda em nada *a coisa* interpretada, apenas apresenta alguns indícios sobre o pensamento que está a jusante da sua prática.



**Figura 5** · Aurelindo Jaime Ceia, *Perform'arte*, 1985.  
Catálogo. Cooperativa de Comunicação e Cultura

**Figura 6** · Aurelindo Jaime Ceia, *Viver Abril*, 1981.  
Cartaz. Município de Torres Vedras





**Figura 7** · Aurelindo Jaime Ceia, *Exposição Sebastião Rodrigues, José Brandão, Aurelindo Ceia*, 1985. Cartaz. Cooperativa de Comunicação e Cultura

## Conclusão

A singularidade da obra de Ceia encontra-se na forma como colige e representa no plano as contradições e idiosincrasias em que os opostos se tocam — dos ideais materialistas e dialéticos à perspectiva metafísica e transcendental. Tal como afirma Fernando Pessoa (1968), tudo quanto existe envolve contradição, porque envolve o ser e o não-ser ao mesmo tempo.

Entre a função e a expressão do gesto, a poética funcional na obra gráfica de Aurelindo Jaime Ceia: um conflito que, nesta versão da realidade, harmoniza o belo e o útil numa unidade eterna e indizível — uma utopia que bem podia ser verdade.

## Referências

- Andrade, Eugénio de (2015) *Rosto Precário*. Porto: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-1815-7
- Ceia, Aurelindo (2007), “Em Quatro Tempos.” In AAVV, *Poética do Visível: O Design Gráfico de Aurelindo Jaime Ceia*. Lisboa: FBAUL. ISBN 978-989-95394-2-6. p. 16-19
- Ceia, Aurelindo (2007), “Uma conversa com Aurelindo Jaime Ceia: Entrevista conduzida por Victor Almeida”. In AAVV, *Poética do Visível: O Design Gráfico de Aurelindo Jaime Ceia*. Lisboa: FBAUL. ISBN 978-989-95394-2-6. p. 22-40
- Ceia, Aurelindo (2015) *O Passado. Sombra e Luz*. Texto escrito pelo autor não publicado.
- Duras, Marguerite (1996) *Les Yeux Verts. Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile. ISBN: 2866421779
- Fischer, Ernst (1967) *A Necessidade da Arte*. Lisboa: Ulisseia
- Fry, Roger (2013) *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*. Whitefish, MT: Literary Licensing, LLC. ISBN 13:9780836904642
- Pessoa, Fernando (1968) *O Vencedor do Tempo. Textos Filosóficos*. Vol. II. Lisboa: Ática.
- Platão (2016) *O Banquete*. Lisboa: Edições 70. ISBN 13: 978-972-44-1353-2
- Vilar, Emilio (2007), Prefácio. In AAVV, *Poética do Visível: O Design Gráfico de Aurelindo Jaime Ceia*. Lisboa: FBAUL. ISBN 978-989-95394-2-6. p. 13

# Alex Vallauri: o graffiti carimba a cidade

*Alex Vallauri: graffiti stamps the city*

ANGELA GRANDO\* & KATLER DETTMANN WANDEKOKEN\*\*

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

\*Brasil, teoria e crítica da imagem.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Programa de Pós-graduação em Artes, Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, 29075-910 — Vitória — ES, Brasil. E-mail: secretaria.ppgaufes@gmail.com

\*\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: LabArtes, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Av. Fernando Ferrari, 514, 29075-910 — Vitória — ES, Brasil. E-mail pessoal: katlerdw@gmail.com

**Resumo:** O trabalho de Alex Vallauri, precursor do graffiti no Brasil, é analisado a partir de suas intervenções na cidade de São Paulo. Inicialmente anônimo, sua atuação se fez remarcar pelo graffiti da Bota preta que vai figurar em vários pontos do espaço urbano. O que é forte e perceptível, em curto espaço de tempo, é a aparição de outras figuras despojadas, vindas do imaginário popular, como cupidos, acrobatas, animais, notas musicais. Com isso pretende-se discorrer sobre a interação de sua poética com a cidade e com os transeuntes, outrossim com os conceitos de “corpocidade e coreopolítica”.

**Palavras chave:** Alex Vallauri / graffiti / corpocidade.

**Abstract:** *The work of Alex Vallauri, precursor of graffiti in Brazil, is analyzed from his interventions in the city of São Paulo. Initially anonymous, his performance was remarked by the graffiti of the black Bota that will figure in several points of the urban space. What is strong and perceptible in a short space of time is the appearance of other stripped figures, coming from the popular imagination, such as cupids, acrobats, animals, musical notes. This is intended to discuss the interaction of his journey with the city and with passers-by, also with the concepts of “corpocidade and coreopolitical”.*

**Keywords:** Alex Vallauri / graffiti / corpocidade.

## Introdução

Como em uma cartografia pela cidade, uma Bota (Figura 1), fetichista, de cano longo e salto agulha, grafitada em tinta *spray* preta, começou a aparecer anonimamente circulando pela cidade de São Paulo, em 1978. Sem um roteiro determinado, ela se figurava em espaços politicamente estratégicos: em bancos de praças, rodoviárias, mictórios públicos, saunas *gay*, tapumes e fachadas abandonadas. Já foi dito que essa bota nasceu como ícone, e que encerra em si «a lúcida percepção do autor sobre as questões sociais de seu tempo. Mas também é um enigma, um fetiche. A quem pertence?» (Rota-rossi, 2013:11).

A Bota era como uma sombra projetada em silhueta e se configurou como signo indicial de que, por ali, o anônimo grafitador andara (Ramos, 1994). *A posteriori* e autoria revelada, o artista Alex Vallauri [1949-1987] foi reconhecido como um dos primeiros grafitadores brasileiros a imprimir sua marca gestual no circuito urbano da capital paulista. O anonimato foi desfeito por outros grafitadores que, em suas intervenções, se reconheceram. É o que relata H. Urbano Junior, integrante do coletivo “3nós3”:

*E numa dessas intervenções minhas, em que fazia um grande ‘AH, BEIJE-ME’, era simples, eu só carregava um spray dentro do bolso, eu via um muro e tsss, fazia aquela boca. (...) na hora que termino de fazer essa boca me pinta um baixinho, coloca um negócio na parede, rapidinho faz a coisa, faz o negócio preto ali [Bota Preta], embrulha, aí me vê e leva um susto. Na hora ele pensou que era polícia, antes de ver direito. Eu usava chapéu, estava com spray na mão, não é polícia, olhamos um para o outro e eu vi a botinha e ele o ‘ah, beije-me’, então eu descobri quem fazia a botinha e ele descobriu quem é que fazia o ‘ah, beije-me’ (Junior, 1998).*

Subitamente, *Graffitis* como esses eram mensageiros de despojamento e de um campo imagético que tanto revelava desejo e provocava interações entre artistas e transeuntes, como traziam uma espécie de choque à esterilidade do caos urbano. Esses artistas seriam parte, por assim dizer, de uma primeira geração de grafitadores que se manifestava no país e, nesse sentido, ladearam a chamada “Geração 80” que, nos dizeres da crítica, teve como eixo norteador a subjetividade e a individualidade (Morais, 1984:3), o fazer manual e prazeroso da pintura. De fato, à medida que lidavam com materiais precários e apresentavam trabalhos que investiam fora da pretensão mercadológica e numa nova relação com as instituições, os artistas intencionavam reativar a comunicação com o público, e isso mediante uma produção artística provocativa, uma força singular ao promoverem “menos racionalidade e mais prazer” (Herkenhoff, 1984).

É inevitável a suspeita de que a circulação da Bota presta-se tanto à atmosfera emergente no circuito da arte brasileira, introduzida pela “Geração 80”,

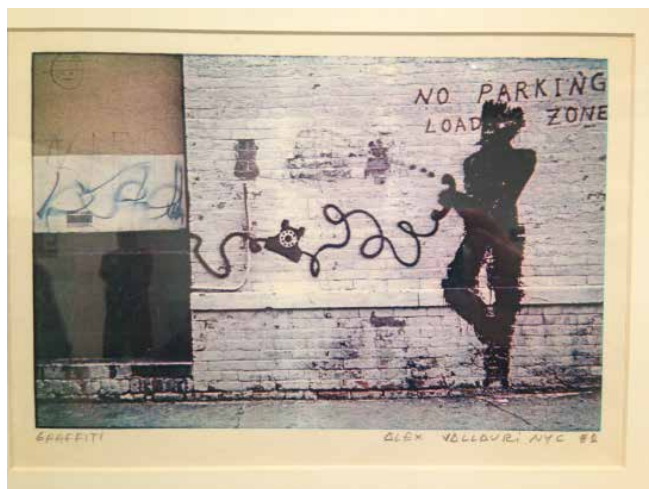
quanto marca na trajetória de Alex Vallauri um aspecto em que seu temário sofre metamorfose para captar uma estratégia visual e uma expressividade social. A ação do artista partia de fundamentos próprios de seu processo artístico, e em dois sentidos: tanto no teor do temário de suas primeiras aquarelas e gravuras, antecedentes aos *Graffitis* — em que aborda prostitutas, estivadores e comerciantes da região periférica portuária de Santos, em São Paulo — como na experimentação de outros suportes como o estêncil, carimbos e o *graffiti* em intervenções urbanas com influências da *pop art* e da estética *kitsch*.

E, na sequência das intervenções de Vallauri, muito mais do que uma sensibilização de mundo, é a repotencialização poética ligada à experiência do “mundo-da-vida”. Daí surge a luva preta, que apontava para uma direção aleatória, a qual se juntou um sutiã de bolinhas, e na sequência um telefone cujo fio se alongava pelos muros e esquinas. Recorrentemente, o artista trabalhava com figuras vindas do imaginário popular e dos meios de comunicação de massa.

Em todo caso, o trabalho de Vallauri parece quebrar qualquer reciprocidade cômoda, estando seu campo imagético em sintonia com a atmosfera do espaço geográfico e cultural em que intervia. O *graffiti* do telefone (Figura 2 e Figura 3), por exemplo, ganhou nova interpretação quando realizado na cidade de Nova York, entre 1982 e 84. Ali o artista viveu por dois anos, e sobre esse período ele disse: “ao chegar em Nova York, percebi que o telefone é muito importante para os norte-americanos. Eles o utilizam para melhor controlar suas vidas. A partir daí, saí pelas ruas imprimindo telefones por toda a cidade” (Vallauri, 1983:14). E para tal, Vallauri aumenta exponencialmente o fio do telefone, fazendo-o circular pelos muros e dar voltas por esquinas e quarteirões. Teríamos aí o telefone como símbolo de expansão contagiosa e vital para aquela sociedade?

### 1. A cidade-corpo

Ao voltar o olhar para a cidade, uma visualidade pode se expressar em esquinas, ruas, becos, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos e, principalmente, pessoas. Entre os muros — que formam tramas e identificam territórios — e os transeuntes, a arte cumpre a determinação da relatividade, e leva essa singularidade para o corpo social. Por isso, no encontro de Vallauri com a “física urbana” — um muro, uma janela, prédios funcionais ou mesmo imagens já *in loco* — o estar ali é a escolha e o enigma. Seus *graffitis* ora parecem indicar uma questão, ora conduzem para uma abordagem ressignificada. É como se a cidade fosse “[...] apropriada, vivenciada, praticada, ela se torna ‘outro’ corpo” (Britto & Jacques, 2009:340). Partindo do conceito de cidade-corpo, se afirma que “a experiência urbana inscreve-se, sob diversos graus de



**Figura 1** · Alex Vallauri. *Bota preta*, [banco de praça e Alex Vallauri], 1979. *Graffiti*. São Paulo. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br>.

**Figura 2** · Alex Vallauri. *Telefone com fio*, 1982. *Graffiti*. Nova York. Reprodução fotográfica de postal.



**Figura 3** - Alex Vallauri. *Rainha do frango assado com telefone*, década de 1980. *Graffiti*. São Paulo. Fonte: [www.carlosmatuck.com](http://www.carlosmatuck.com)

**Figura 4** - Alex Vallauri. *Graffiti no muro de loja de concertos*, década 1980. *Graffiti*. São Paulo. Fonte: <http://www.carlosmatuck.com.br/>

estabilidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e simultaneamente também configura sua corporalidade, mesmo que involuntariamente” (Britto & Jacques, 2010:14). Ou seja, a cidade existe por meio do corpo dos sujeitos. E nessa cidade-corpo, o flunar, vagar, indica caminhos para pensarmos os gestos urbanos e seu impacto na produção de arte urbana.

Para o filósofo Vladimir Safatle (2015) é preciso pensar em corpos que afetam e são afetados, e nesta dinâmica, pensar um circuito dos afetos; corpos que sabem reagir ou aqueles transeuntes que transitam sem estabilidade. Para esse filósofo, o afeto que nos abre para os vínculos sociais é o desamparo: “o desamparo produz corpos em errância, corpos desprovidos da capacidade de estabilizar o movimento próprio aos sujeitos através de um processo de inscrição de partes em uma totalidade” (Safatle, 2015:26). E, na reflexão de Safatle, em certos momentos, a cidade-corpo se abre para o inesperado. Observamos que em Vallauri, a Bota, por exemplo, se multiplica em espaços outrora apagados ou escondidos da cidade, trazendo à tona ângulos, texturas, suportes e sensorialidades para quem acompanha os seus passos. Cria-se uma corporalidade entre a obra, a cidade e os transeuntes.

*Uma bota invadiu São Paulo. Percorrendo calçadas, chutando e acariciando, protegendo no frio e na garoa, dançando nas gafieiras e discoteques. Segue seu trajeto através de diferentes materiais e suportes. O couro virou piche e a perna virou parede. Passo a passo seu espaço se estendeu. Passou por tapumes, praças e edifícios. Da Barra Funda ao Morumbi. Continua sua trajetória (Rota-Rossi, 2013:156).*

Nesse contexto, de acordo com a percepção do transeunte/espectador, o *graffiti Bota*, assumia um significado singular: “Nos mictórios femininos era a colega; nos masculinos, a prostituta; no banco da praça, a companhia; nas saunas gays, o (sic) travesti; nos jardins, a senhora...” (Rota-Rossi, 2013:156).

Do mesmo modo, o grafiteiro Julio Barreto, que aprendeu a técnica do estêncil com Vallauri, conta que o artista se preocupava em criar relações provocativas e conflitantes entre o *graffiti* e espaços comerciais da cidade:

*O que o Alex me ensinou, como colocar o graffiti na rua? Tem que saber escolher esses espaços, não pode pegar muro muito alto, nem muito baixo, tem toda uma composição para você colocar no muro, de repente se tem uma relação, você pode colocar um leão perto de uma avícola, o leão querendo comer as galinhas, então numa casa de carne tem o tigre que o Alex colocou, que tem tudo a ver. Dai vai a brincadeira toda (Barreto, 1987).*

Ou seja, não era apenas uma relação de composição na área escolhida, mas de significância. Um comércio de abatedouro de aves, como explica Barreto,



**Figura 5** - Alex Vallauri. *Mágico Mandrake e abra-me cadabrame*, década de 1980. *Graffiti*. São Paulo. Fonte: [www.estadao.com.br](http://www.estadao.com.br).

**Figura 6** - Alex Vallauri, *Gravatas listradas*, entre 1979 e 1981. *Graffiti*. São Paulo. Fonte: <http://artevaral.blogspot.com.br/> (blog mantido pela autora Rota-Rossi).

recebia um leão no muro; uma loja de consertos de TVs acolhia um tema que provocava refletir sobre a sociedade de consumo e a mídia, tema recorrente que também era abordado nos cadernos de desenhos do artista.

Há ainda, em alguns *graffitis*, a interferência de outros artistas ou do público, que acrescentavam frases ou desenhos em reforço à mensagem visual proposta. Eram imagens-fetiches, personagens reduzidas a um elemento que as identifica, “nas quais a população se reconhece e, muitas vezes, acrescenta balões de diálogos entre os personagens, como nas HQ’s, usando giz, carvão ou *spray*” (Rota-Rossi, 2013:159).

A exemplo, o mote “Abra-me cadabra-me” (Figura 5) que Vallauri se apropria e o replica ao estêncil do mágico Mandrake, oriundo das Histórias em Quadrinhos. A socióloga Guta Marques, mentora desse mote diz:

*(...) Em muitas madrugadas eu parava e ficava conversando com aqueles graffitis sem saber de quem eram; era sempre tão parecido com o que eu sentia. O primeiro que vi foi o telefone, o que me chamou a atenção também foi a interferência do ambiente, porque as pessoas passavam com o spray à noite e escreviam assim: “ah, ele nunca atende!”. Ai passava uma outra pessoa e escrevia “não, é que eu estava ocupado!..”. Então aquilo começava a criar uma história e depois que eu conheci o Alex eu ouvi isso dele, que ele gostava que a arte dele caminhasse assim, que fosse provocativa, dialogasse com o meio urbano, com as pessoas (Marques, 1999).*

É nessa prática participativa que um ícone da *graffitagem* do artista, a gravata com listras (Figura 6), inserida em um muro da cidade de São Paulo, recebeu intervenção anônima que lhe acrescenta o perfil de três homens e personifica esse acessório. Aqui podemos fazer uma alusão aos “profissionais engravatados” da cidade paulista que refletem a popular imagem de um perfil de executivo para a metrópole. A expressão ‘te amo gracinha’, também não é de autoria de Vallauri, pressupõe o processo da relatividade, do vir-a-ser do *graffiti*.

Nisso circula um movimento desautomatizado de deslocamento na cidade; uma fenda no gesto normatizado. Podemos visualizar essa questão quando Rota-Rossi comenta que:

*Os transeuntes agiam como crianças que colecionavam figurinhas e que, antes de abrirem o envelope, perguntam-se: qual será a próxima? A resposta não tardava em chegar; uma nova imagem tinha sido parida no silêncio da noite para os pontos de ônibus, para as filas de espera, para as saídas das escolas (Rota-Rossi, 2013; 159).*

### Notas conclusivas

O gesto urbano proposto pela obra de Vallauri nos remete ao que Lepecki (2012) caracterizou como coreopolítica dissensual. Esse autor ressalta que “toda

coreopolítica requer uma distribuição e reinvenção de corpo, de afetos, de sentidos” (Lepecki, 2012:55). Do mesmo modo, nos alerta que toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar. Certamente, o próprio espaço urbano produz as suas barreiras e ordenação de deslocamentos, embora se apresente à primeira vista como lugar físico supostamente neutro. São os espaços públicos, nesse sentido, espaços essencialmente de passagem; o movimento esperado é o de circulação e não de parada.

Decididamente a coreopolítica se contrapõe ao efeito da coreopolícia (Lepecki, 2012); considerando aqui que a ideia de coreopolícia se caracteriza como a força motriz que garante o deslocamento de acordo com o plano consensual do movimento na urbe. O ser político, e neste caso o artista, ao criar e interagir com o público, seria então o sujeito capaz de exercitar a sua potência para o dissenso, um exercício também “fundamentalmente estético”. É nesse sentido que, experiências urbanas, como as produzidas por Vallauri, pressupõem um movimento transgressor pela cidade. Não era à toa que ao dispor figuras tais como uma mão segurando o cigarro (Figura 7), havia na intencionalidade do artista um convite ao transeunte para visualizar uma suspensão do tempo, caracterizado na ociosidade da mão e na sensação de um momento de *détente*.

A arte contemporânea de Alex Vallauri continua aberta no tempo e sua poética ambígua extravasou fronteiras institucionais, subvertendo certezas ligadas aos automatismos, criando outras formas de agenciar um ser político no circuito artístico brasileiro. Intuitivamente o público (ou melhor, o participante) percebe que a *graffitagem* de Vallauri busca uma retomada afetiva de espaços desamparados da cidade, escapa ao desejo da durabilidade, do monumental, afirma, quem sabe, um estoicismo lúdico, criando narrativas e vínculos de pertencimento na cidade.

## Referências

- Barreto, Julio (1987) *Graffiti vivo*. Produção e direção de Fernanda Pacheco e de Vitor Ribeiro. São Paulo: Museu da Imagem e do Som. [Gravação audiovisual].
- Britto, Fabiana Dultra & Jacques, Paola Berenstein (2009) "Corpocidade: arte enquanto micro-resistência". *Fractal: Revista de Psicologia*. v. 21, n. 2.
- Britto, Fabiana Dultra & Jacques, Paola Berenstein (Orgs.) (2010) *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA.
- Marques, Guta (1999) *Especial Viva Vallauri*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som. [Gravação de áudio].
- Herkenhoff, Paulo (1984) "As primeiras respostas...". In: COSTA, Marcus de Lontra. "Catálogo oficial da exposição "Como vai você, geração 80". *Revista Módulo*. Escola de Artes Visuais — Parque Lage: edição especial.
- Lepecki, André (2012) "Coreopolítica e coreopolícia" *Ilha — revista de antropologia*. Santa Catarina, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan- jun.
- Morais, Frederico (1984) "Gute Natch Herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você?". In: Costa, Marcus de Lontra. "Catálogo oficial da exposição Como vai você, geração 80". *Revista Módulo*. Escola de Artes Visuais — Parque Lage: edição especial.
- Ramos, Célia M. Antonacci (1994) *Grafite, Pichação & Cia*. São Paulo: Annablume Editora.
- Rota-rossi, Beatriz (2013) *Alex Vallauri: da Gravura ao Grafite*. São Paulo: Editora Olhares.
- Safatle, Vladimir (2015) *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 1 ed.
- Vallauri, Alex (1983) *Nova York, cidade aberta para os grafites paulistas*. São Paulo: O Estado de São Paulo [Entrevista para jornal].

# A Figueira do Pomar

## *The Fig Tree of Pomar*

SHAKIL YUSSUF RAHIM\*

Artigo completo submetido a 29 de Janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Portugal, Arquitecto.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL), Departamento de Desenho e Comunicação Visual (DCV); Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD). R. Sá Nogueira, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: shakil.rahim@fa.ulisboa.pt

**Resumo:** O estudo analisa um conjunto de desenhos do “Caderno de Figueiras” de Júlio Pomar, enquadrados na simplicidade visual do reconhecimento e expressão da forma, e através da experiência do desenhador na temporalidade e geometria do instante. A abordagem orienta-se pela produção de linhas e manchas, e desenvolve-se através da enumeração de fatores de organização: i) rede de linhas e densidade gráfica, ii) gestualidade da curva e medição de variações, iii) linearidade do riscador e pincelada sobreposta, iv) abertura do contorno e composição de vazios e v) fluidez espacial e expressão visual.

**Palavras chave:** Desenho / Desenhador / Simplicidade / Júlio Pomar / Portugal.

**Abstract:** *The paper analyses a set of drawings of the “Fig Trees Sketchbook” of Júlio Pomar, framed in the visual simplicity of the recognition and expression of form, and through the experience of the draughtsperson in the temporality and geometry of the instant. The approach is driven by the production of lines and stains and is developed through the enumeration of organizational factors: i) network of lines and graphic density, ii) gesture of the curve and measurement of variations, iii) linearity of the medium and brush-stroke overlapping, iv) opening of the contour and composition of voids and v) spatial fluidity and visual expression.*

**Keywords:** *Drawing / Draughtsperson / Simplicity / Júlio Pomar / Portugal.*

## Introdução

Júlio Pomar (Lisboa, 1926-) é um pintor português cuja atividade se amplifica pela ilustração, gravura, azulejo e *assemblage*, tocando a reflexão escrita através da poesia, crítica e ensaios sobre arte e responsabilidade social.

Segundo José Augusto França, Pomar pertence à terceira geração da pintura modernista portuguesa (França, 1991:367), e a obra acompanhou o ativismo político em resistência ao regime do Estado Novo, que recusava a nova visualidade contestatária de cariz neorrealista influenciado pelo muralismo mexicano de Rivera, Orozco e Siqueiros (Alvarenga, 1989:150).

A partir dos anos 60, a obra é enriquecida entre Paris e Lisboa, numa informalidade de temas, técnicas, materiais e soluções. A linha e a cor recortam e desencontram-se em ritmos geométricos, entre formas diluídas, manchas inteiras e “uma caligrafia gestual abstractizante” (Melo, 2007:138), onde a fragmentação do espaço e experiências de textura procuram instabilidades no observador.

A formação do autor passou pela Escola António Arroio e pelas Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto (não concluiu), e colaborou em várias mostras e retrospectivas como as da SNBA e da FCG. Pomar está representado em coleções nacionais e internacionais, públicas e privadas, e recebeu vários prémios e homenagens (Monteiro, 2010:87-9). Em 2013 é-lhe atribuído o Doutoramento *Honoris Causa* pela Universidade de Lisboa e nesse ano inaugura o *Atelier-Museu Júlio Pomar* onde se preserva e se divulga o espólio do artista.

### 1. Pomar Desenhador

Para Pomar desenhar é uma antecâmara da experiência visual, enquanto pensamento criativo em movimento, onde o ver “é já um desregrar o que é suposto ser visto” (Pomar, 2014a:74).

A identidade do seu desenhar é compulsiva e gestual num contorno que se abre ao espaço para capturar o movimento e a tridimensionalidade, através da simplicidade da linha de diferentes espessuras-intensidades com operações visuais de redução e reconhecimento da forma. Veja-se a série de desenhos *Étreinte* (1976-1979) para “Corpo Verde” (1979) de Maria Velho da Costa, onde a transparência é intersecção do corpo com “vibrações desse ir que é estar a vir” (Branco, 2015:128); ou ainda as linhas descontínuas dos desenhos de Camões, Bocage, Pessoa e Almada para o Metropolitano de Lisboa.

Nestes processos de transferência, Pomar refere a importância do corpo do desenhador na metodologia do seu desenhar:

*O desenho no chão implica uma motricidade peculiar em que o movimento do braço se compraz na contradição entre o elã que o solta e o jogo do corpo, enquanto que a parede é um apelo constante ao sintetizar da imagem através do recuo. Desenhado no chão está-se dentro da imagem: desenhando na parede, a distância que varia segundo o vaivém do pintor, situa o desenho como um objecto exterior, e facilita-lhe a clarificação (Pomar, 2014b:130-1).*

A gestualidade de Pomar é uma construção que se afasta da uniformização de Ingres para se aproximar da vibração de Goya. O desenho aqui não é um dispositivo ótico de correção da perspetiva ou *lineamento*, é a presença dos movimentos da mão nos desvios à grelha de projeção da imagem, sem perder o sentido de medida, ângulo e proporção.

## 2. O 'Caderno de Figueiras' (s/d, anos 60, séc. XX)

De entre o vasto espólio de desenhos de Pomar, encontra-se um conjunto de figueiras desenhadas a tinta sobre papel num caderno de dimensões que não chega ao A4 (20 x 25,5 cm), e que é designado no acervo do Atelier-Museu Júlio Pomar por *Caderno de Figueiras*.

A figueira é uma figura bíblica que tem um crescimento enérgico e que se expande pelas raízes e pela volumetria tentacular de ramos num tronco que se esconde para fazer sobressair uma copa que se estende. Pomar não é indiferente a esta força, geometria e proporção e revela-as no desenho através de ritmos, tensões e inflexões que animam o corpo da figueira.

Ainda que com resultados gráficos diferentes, com as figueiras Pomar inscrever-se numa tradição de representação da árvore como personagem (Racine, 2002: 8), utilizada por Constable, Corot ou Van Gogh. De Klee conhece-se a pintura de uma figueira (*Feigenbaum*, 1929) onde interpretou a copa como interseção de figuras orgânicas com níveis de transparência e opacidade. De Van Gogh, Pomar herda a atenção, e de Klee a musicalidade.

## 3. A Elegância e a Simplicidade da Economia Visual

A elegância e simplicidade da economia visual dos desenhos de figueira do Pomar não são mapeamentos bidimensionais, como a sua aparente abstração pode inocentemente sugerir (Figura 1). São desenhos com volume (Figura 2) onde se antecipa o tatear da mão sobre a topografia dos contrastes retinianos por onde se redimensiona a janela visual.

“O olhar tem uma economia própria” (Pomar, 2014b:218) e é nessa possibilidade de observação que é analisada a natureza e a organização do traço: i) rede de linhas e densidade gráfica, ii) gestualidade da curva e medição de variações,

iii) linearidade do riscador e pincelada sobreposta, iv) abertura do contorno e composição de vazios e v) fluidez espacial e expressão visual.

### 3.1 Rede de Linhas e Densidade Gráfica

A construção gráfica das figueiras de Pomar segue uma organização labiríntica, com traços que se sobrepõem para formar um intrincado esqueleto de linhas (Figura 3). Estas agrupam-se em direções que procuram, mais do que o contorno, a composição da copa.

*Desenhando o traço, nunca a periferia dos objectos vistos é mobilizada para significar as suas fronteiras. A linha inscrita no quadro não orla a forma, assina a sua identidade. Dir-se-ia que o quadro desliza, oscila, hesita (...) A energia em expansão determinará o arabesco que muda o assunto em matéria pictórica, ou puro grafismo. O contorno nada tem a ver então com um sulco ou um corte (Pomar, 2014a:71).*

Ainda que o contorno seja uma unidade formal, Pomar adverte que “desenhar será pôr em situação os elementos de uma relação” (Pomar, 2014b:298). E por relação refere-se à harmonia e densidade entre os elementos.

A densidade gráfica enquanto quantidade e concentração de linhas é uma geografia de contextos para conferir expressão à volumetria. Ainda que se verifique áreas de densidade desigual, nota-se uma vontade de riscar em expansão (Figura 4 e Figura 5). Por exemplo, Mondrian desenhava várias árvores expansivas deste tipo, como a *Árvore Vermelha* (1908) ou a *Árvore Cinzenta* (1912), onde a densidade da rede extravasa o observador.

### 3.2 Gestualidade da Curva e Medição de Variações

A organicidade do gesto é uma marca visível no desenho das figueiras, que transforma a árvore numa composição de curvas (Figura 6). Aqui e ali aparecem algumas folhas (Figura 7), o que reforça a situação despida e sazonal da árvore. Não há demarcação de espessura dos galhos, aproximando-se do desenho gestual na definição de Nicolaidis, enquanto síntese visual que Pomar parece fazer uso de forma estrutural:

*Pense no gesto como uma coisa por direito próprio, distinto da forma que o seu olho vê à medida que se move. Você pode tomar consciência de um gesto sem vê-lo (...) Pode ver o gesto de um objeto sem ver nenhum dos seus detalhes. (...) O que chamamos de gesto é tão separado da substância como é a ação do vento sobre as árvores que se curvam (...) O gesto é intangível (Nicolaidis, 1941:26).*



**Figura 1** · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

**Figura 2** · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

E a síntese apodera-se da variação natural da curva como medida para ultrapassar o sistema de signos. A curva arrasta-se com espontaneidade, entre tangentes que variam bruscamente e outras que suavizam as inflexões. Sempre diferentes mantêm a sua identidade na construção espacial que Pomar sublinha: “Ainda de Matisse é esta observação: «numa figueira nenhuma folha é igual a outra; são todas diferentes de forma: no entanto cada uma delas grita: figueira” (Pomar, 2014b:136).

### 3.3 Linearidade do Riscador e Pincelada Sobreposta

A dinâmica e comportamento dos riscadores influenciam as escalas, espessuras e amplitudes da representação, envolvendo e ajustando as transformações visuais, e “cuja particularidade imediatamente se impõe ao espectador” (Pomar, 2014b:141). Em contraponto à sensação de liberdade da geometria e da velocidade, as figueiras surgem desenhadas com um riscador monótono, de espessura reduzida, reafirmando a cisão sobre a carne do papel. Este contraste é uma ousadia do desenhador que com uma ponta tão fina e técnica consegue exprimir a plasticidade do movimento.

De notar, a tinta de arrasto que resulta das linhas, provavelmente resultado de força externa que atuou antes da secagem. Em alguns desenhos sobressaem pinceladas (Figura 8 e Figura 9) que criam contraste e alteram a expressão e os focos de atenção.

### 3.4 Abertura do Contorno e Composição dos Vazios

*Desde que o desenho deixou de delimitar o rebordo das formas, como um cavalo domado ao longo do labirinto abstrato dos contornos (disciplina que permitiu os milagres de Ucello e a volúpia de Ingres, não o esqueçamos, como não o esqueceu Picasso que se distinguiu nesse jogo); desde que o desenho deixou a frieza do decalque, tornou-se mapa, segundo o princípio de cartografia e de decalcomania enunciado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em Rizoma (Pomar, 2014b:139).*

Pomar enuncia aqui o desenhar como um exercício rizomático na aceção de Deleuze/ Guattari (2007:27), para o definir como um mapear não hierárquico, com linhas de fuga e intensidades de periferia. Contornos que se abrem em todas as direções e combinações, e tal como acontece no mapeamento das figueiras onde os traços encontram-se, mas também se escapam uns aos outros (Deleuze & Guattari, 2007:32). A figueira é a figura, mas também é o seu fundo.

Fazer da árvore um rizoma é um atrevimento, e cria uma composição de vazios abertos que adquirem tridimensionalidade num *vazio-devir* que modifica a

perceção. As árvores desenhadas por Cezanne, como *O Grande Pinheiro* (1890-95, MET, Nova Iorque), têm também esta fenomenologia rizomática, e é dentro dos devires de vazios que encontramos o que nas palavras de Pomar é a “mão que se descobre a fazer coisas, uma mão que vê (com olhos imaginários) o que está a fazer, uma mão pensante” (Seixas, 2004: 51). Focillon, em o “Elogio da Mão” (1934) concorda ao descrever a mão como órgão do conhecimento (Focillon, 2016: 106) e para Pallasmaa, em “As Mãos Inteligentes”:

*A imagem desenhada surge simultaneamente com a imagem mental e o esboço mediado pela mão. É impossível saber qual surgiu primeiro: a linha no papel ou no pensamento, ou a consciência de uma intenção. De certo modo, a imagem parece desenhar a si própria por meio da mão humana* (Pallasmaa, 2013:94).

A mente funde-se nos sistemas motores e musculares (visual e táctil) que rececionam, mas sobretudo criam e transformam, como se o cone visual fosse uma *mão holofote* que dá e recebe numa adaptação ocular continua de lentes que adaptam o olhar cultural do desenhador, entre o fogo de Platão e cortex visual de Zeki. Um olhar-carne que organiza a visibilidade (Merleau-Ponty, 2006:6). “O olhar altera as coisas. Coloca umas sob a luz, outras na escuridão” (Vale, 2014:68). Escuridão esta (leia-se vazio) que Pomar parece saber tão bem seleccionar quando desenha.

### 3.5 Fluidez Espacial e Expressão Visual

Millet no desenho *Le Coup de Vent* (séc. XIX, Museu do Louvre, Paris) tenta desenhar a fúria do vento que arrasta a árvore, e funde num mesmo registo a fluidez espacial e a expressão visual. As figueiras de Pomar são igualmente o registo do vento.

*Estes desenhos, de facto, não são da figueira, mas da forma como uma figueira pode ser compreendida no movimento que o subtil vento lhe confere. Por todos os motivos é um conjunto de desenhos excepcional, quase uma aplicação dos preceitos de Leonardo sobre o desenho do vento — como se pode representar o que é irrepresentável? (...) o problema da representação do inefável, do subtil e do fugidío* (Sardo, 2013:32-3).

Já João Barrento, no catálogo da exposição “Desenhar” (Atelier-Museu Júlio Pomar, 2015) refere não se tratar de “representar o irrepresentável”, mas de captar a experiencia do *Há (il y a)* de Levinas:

*(...) Levinas define o Há (il y a) como um sussurro do mundo (...), «algo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos do ouvido uma concha vazia, como se o*



**Figura 3** · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

**Figura 4** · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.



**Figura 5** · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

**Figura 6** · Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

*vazio estivesse cheio» (Levinas). A experiência do Há leva à constatação de que o que parece ser uma ausência se converte numa presença, como uma atmosfera densa, mas leve e distante. Na série do Caderno de figueiras Júlio Pomar busca, ao que me parece, dar a ouvir esse brumor do mundo (...) (Barrento, 2015:52-3).*

Acrescenta-se que esta expressão visual de representar o vento em movimento adquire, no *Caderno de Figueiras*, uma vantagem por via da perspicácia da solução encontrada que não cria segmentação nem competição visual no observador, multiplicando o interesse pela observação que aparece inesgotável. Como se fosse a propagação do vento no papel (Barrento, 2015:54).

#### 4. A Temporalidade da Observação e a Geometria do Instante

Transversal a esta parametrização é a temporalidade da observação e a geometria do instante que Pomar designa por “antes de mais” enquanto um escutar do traço (Pomar, 2014b:133) para procurar desenhar com a naturalidade com que se respira, e com isso conquistar a liberdade:

*Todos estes fanáticos do desenho: Rembrandt, Hokusai, Matisse, Picasso, no fim das suas vidas apenas sonhavam identificar desenho com respiração, e uma vez a pena ou pincel lançados na sua corrida, poder atingir a liberdade de uma total ausência de determinação (Pomar, 2014b:137).*

Durante a corrida do riscador, o instante carece de dimensão física como se se tratasse de um ponto que já desapareceu durante o flagrante; o que nos leva a uma composição de invisibilidades. A aporia da construção destes instantes pode tornar-se numa matricialidade visual, designada como perícia ou habilidade, que constitui a própria temporalização sensorio-motora (Bergson, 1999:162). Não se trata de diferenciação estilística, mas do “antes de mais” de Pomar, que é um referencial de tempo: “Há na escuta uma disponibilidade, um «não intervir», um «deixar andar», um uso do tempo que o olhar ignora” (Pomar, 2014b:133).

Pomar retoma à gravura rupestre para ouvir esse eco e explicar uma estrutura de universalidade das marcas desenhadas que as tornam sempre atuais, num grau que desvenda e unifica a experiência de desenhar e observar desenhos:

*Antes do Côa, eu tive a hipótese de estar em Altamira e em Lascaux, quando ainda se podiam visitar esses sítios (...) Claro que as «marcas» têm sempre um lado de passado, mas o que aconteceu foi a dada altura me senti completamente ultrapassado (...) A marca implica uma ideia de experiência e a experiência fica ligada a um certo tempo. Mas ali, houve e há qualquer coisa que ultrapassa a nossa temporalidade, uma espécie de inscrição de um arquétipo, que está para além das épocas e que, por isso torna*



**Figura 7** - Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

**Figura 8** - Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

**Figura 9** - Júlio Pomar, *Sem Título* (Desenho do Caderno de Figueiras), s/d (anos 60). Tinta permanente sobre papel, 20 x 25.5 cm. Espólio Casa-Atelier Júlio Pomar, Lisboa. Fonte: Matos e Sardo, 2013.

*a coisa sempre actual. Deslumbrou-se a extraordinária contemporaneidade do gesto que levou a inserir na rocha o traço, o volume, a cor* (Pomar, 2015:43-4).

## Conclusão

A simplicidade do tema, do suporte, do riscador e da técnica confere leveza e sedução aos desenhos de figueiras de Pomar. “O ver do artista chicoteia ou refreia a mão” (Pomar, 2014a:74), num tipo de desenho subtrativo através de curva, volume e movimento, que se resolve na atenção dos vazios como manchas e nas linhas-perímetro que ultrapassam a função de contentores. A mancha-vazio é massa visual que compõe superfícies. As linhas-perímetro são as ruturas de luminosidade no recorte da figura.

Parece coexistir um espaço desconhecido que se explora a cada instante e com isso se multiplica o devir, que logo a seguir se apresenta e abre uma nova fenda de desenhares que lá não estavam nem mais vão por lá ficar, porque os gestos as vão dissolver em marcas da gula do observador que caça, mas que Pomar sintetiza: “Eu nunca cacei coisa nenhuma, nem imagino o que seja, mas tenho a impressão que seria um caçador cujo ato de caça seria fazer parte da peça que é caçada” (Seixas, 2004: 53). Alusão à *Da Cegueira dos Pintores* (Pomar, 1986) confirmada por Derrida em *Memórias de Cego* (1990).

## Referências

- Alvarenga, Fernando (1989) *Alfuentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo Visual Português*. Porto: Edições Afrontamento. ISBN: 972-36-0218-0.
- Barranto, João (2015) "Eros Eólico". *Júlio Pomar. Rui Chafes, Desenhar*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta, pp. 49-63. ISBN: 978-989-8618-98-6.
- Branco, Maria João Mayer (2015) "De-Sideratio". *Júlio Pomar, Rui Chafes, Desenhar*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta, pp. 123-139. ISBN: 978-989-8618-98-6.
- Bergson, Henri (1999) *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-1021-1.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (2007) *Mil Planaltos Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio e Alvim. ISBN: 978-972-37-1272-8.
- França, José Augusto (1991) *A Arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*. Lisboa: Bertrand Editora. ISBN: 972-25-0045-7.
- Melo, Alexandre (2007) *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Bertrand Editora. ISBN: 978-972-25-1601-3.
- Merleau-Ponty, Maurice (2006) *O Olho e o Espírito*. Lisboa: Veja. ISBN: 972-699-352-0.
- Monteiro, Joana d'Oliva (2010) *Júlio Pomar*. Coleção Pintores Portugueses, n° 15. Lisboa: Quidnovi. ISBN: 978-989-554-694-7.
- Nicolaides, Kimon (1941) *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin. ISBN: 0-395-08048-7.
- Pallasmaa, Juhani (2013) *As Mãos Inteligentes*. Porto Alegre: Bookman. ISBN: 978-85-7780-919-6.
- Pomar, Júlio (2014a) *Da Cegueira dos Pintores, Parte Escrita II 1981-1983*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta. ISBN: 978-989-8566-43-0.
- Pomar, Júlio (2014b) *Temas e Variações, Parte Escrita III 1968-2013*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta. ISBN: 978-989-8566-44-7.
- Pomar, Júlio (2015) *O Artista Fala... Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta. ISBN: 978-989-8566-91-1.
- Racine, Michel (2002) "L'arbre et sa forêt de signes". *Arbres, carnet de dessins*. Paris: Bibliothèque de l'Image, pp. 5-9. ISBN: 2-914661-37-1.
- Sardo, Delfim (2013) "Do que falamos quando falamos de desenho?". *Júlio Pomar, Álvaro Siza Vieira, Luís Noronha da Costa, Fernando Lanhas, Caveiras, Casas, Pedras e Uma Figueira*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta, pp. 27-36. ISBN: 978-989-818-60-3.
- Seixas, Maria João (2004) "Uma Deriva Musical: Do Olhar ao Ver". *Júlio Pomar A Comédia Humana*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, pp. 48-60. ISBN: 972-8176-92-9.
- Vale, Paulo Pires (2014) "Jerónimo e a Esfinge. Os olhos pensam, a mão vê, a palavra toca". *Tratado dos Olhos*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, Documenta, pp. 61-80. ISBN: 978-989-8566-61-4

# As Cadeiras V.N. Prêsa de Colares, a surpreendente modernidade: Uma análise à produção de mobiliário de Vitorino Nogueira Prêsa

*The V.N. Prêsa Chairs of Colares, the surprising modernity: An analysis to the furniture manufacture of Vitorino Nogueira Prêsa*

CRISTÓVÃO VALENTE PEREIRA\*

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

\*Portugal, Designer de Equipamento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: c.pereira@belasartes.ulisboa.pt

**Resumo:** Apresenta-se aqui um primeiro relato da produção de mobiliário de Vitorino Nogueira Prêsa, um marceneiro e carpinteiro com uma oficina de pequena dimensão em Colares, Sintra, e cuja produção incluiu cadeiras da sua própria autoria. Através da análise que inclui os processos e meios envolvidos, pretende-se demonstrar o nível de elaboração e desenvolvimento assinaláveis, não só pela identidade e carácter atingidos, mas também pela sua funcionalidade, em especial do ponto de vista ergonómico.

**Palavras chave:** mobiliário português / design de equipamento / metodologia de produção / metodologia de projecto.

**Abstract:** *Presenting a first report about furniture production by Vitorino Nogueira Prêsa, a woodworker and carpenter with a small workshop in Colares, Sintra, whose production included chairs of his own design. Through the analysis that includes the processes and means involved, it is intended to demonstrate the remarkable level of elaboration and development, not only by the identity and character achieved, but also for its functionality, especially from an ergonomic point of view.*

**Keywords:** *Portuguese furniture / furniture design / design methods / production methods.*

## Introdução

Vitorino Nogueira da Prêsa constituiu em Colares uma oficina de marcenaria e carpintaria, cuja produção mais notável, que aqui temos em foco, são as cadeiras, de modelo original, produzidas sobretudo entre os anos 50 e os anos 70 do séc. XX (Figura 1, Figura 2). Denotam-se os imperativos funcionalistas que fundamentam as suas formas e estrutura, que o seu uso confirma através do surpreendente conforto e ergonomia, a sua maior particularidade.

O resultado é um conjunto de expressão modernista e de contemporaneidade intrigantes, já que evoca, apenas de modo muito remoto, a expressão rústica habitualmente mais marcada na produção artesanal de origem rural, onde à partida poderíamos julgar geográfica e socialmente confinada a actividade em estudo. Evidencia-se assim o contraste entre um nível notável de desenvolvimento e elaboração destas cadeiras em condições e circunstâncias que, à partida, poderíamos considerar, no mínimo pouco favoráveis.

O motivo central desta investigação, baseada sobretudo em testemunhos directos dada a escassez de outras fontes, é o merecido registo e preservação da memória desta produção, cujo esquecimento está eminente, dando assim também um contributo para a identidade da região e do mobiliário português. O seu principal objectivo está em (o) retratar o modo como ocorreu esta produção, para o que se torna necessário (1) determinar os seus modelos originais e (2) compreender a sua autoria e origem (incluindo inspirações, referências e influências).

De expressar o agradecimento pelos testemunhos e contributos, sem os quais o presente trabalho não teria sido possível, a Maria Isabel Garrido Prêsa da Conceição, Francisco Pires Keil do Amaral, Jaime Corvo, Celeste, Boaventura Santos e a sua esposa Leonor, Isabel Martins (SintraSol) e Vítor Manaças.

### 1. Breve cronologia

Vitorino Nogueira da Prêsa nasceu a 16 de março de 1913 no Lugar da Presa, Freguesia de Afife, Concelho de Viana do Castelo (Conservatória do Registo Civil de Viana do Castelo, 1913).

Conforme nos testemunhou em entrevista a sua filha, Isabel Prêsa, a sua formação constituiu-se primeiramente na oficina de carpintaria do pai, José de Araújo da Presa, em Afife. Aí aprende o ofício, o qual complementa com o curso de Mestre de Obras da Escola Industrial de Passos Manuel em Gaia.

Em 1945 estabelece na Várzea de Colares a sua própria oficina de carpintaria e marcenaria. Efectua trabalhos sobretudo na região, incluindo para as vivendas de férias e fim de semana que já há várias décadas iam surgindo na



**Figura 1** · Uma das versões da cadeira dobrável “Mod. N.º 1472”.  
Produção da 2.ª metade dos anos 60. Col. particular, foto do autor, 2017.

**Figura 2** · A cadeira dobrável fotografada na sua versão para o requerimento de 25 de junho de 1955 do depósito de Modelo de Utilidade N.º 1472, referência que Vitorino Prêsa utilizou na pirogravura para identificação das várias versões deste modelo. (Modelo de Utilidade Nacional n.º 543, 1956).

**Figura 3** · O stand de Vitorino Prêsa (de frente na foto) nas Festas da N. S. do Cabo de 1963-63, em Sintra, com os vários modelos de cadeiras e mesas de que foi autor. Foto cedida por Isabel Prêsa.



**Figura 4** - A cadeira "Mod.1472" na que poderá ser a sua primeira versão sem tecido, de cerca de 1950, com 3 ripas nas costas. Propriedade e foto de 2017 de Francisco Pires Keil do Amaral.

**Figura 5** - A sala da casa de José Gomes Ferreira, em Albarraque, da autoria do Arq. Raúl Hestnes Ferreira, terminada em 1961. Ao centro uma das cadeiras de Prêsa com o tampo e as costas em tecido (Ferreira, 1966).

**Figura 6** - Momento da inauguração Piscina Praia das Maças, em 07/07/1956, onde constam, entre outros, Diamantino Tojal (o construtor), o Arq. Raul Tojal, o Ministro das Obras Públicas, Eng. Eduardo de Arantes e Oliveira e o Presidente da Camara Municipal de Sintra, Dr. César Moreira Baptista, onde figuram também as cadeiras "Mod. 1472" na sua primeira versão de ripas e mesas de Vitorino Prêsa. Foto cedida por Isabel Martins, SintraSol.

paisagem da região, como sucedeu logo em 1946 com a casa de Guida Keil no Rodízio, conforme nos informou Francisco Pires Keil do Amaral através do contacto efectuado.

A quantidade de trabalho foi aumentando, havendo encomendas de grande dimensão, pelo menos para esta carpintaria e marcenaria. Assim, em breve foi obrigada a sua mudança para as instalações definitivas, onde terão chegado a trabalhar 9 pessoas, no piso térreo do edifício do “Sport União Colarense”, na Rua dos Marinheiros, nº6.

Algumas das encomendas, por serem para empresas e instituições, eram de dimensão considerável. Foi o caso do diverso mobiliário que foi produzido para o Colégio Valsassina, em Lisboa, entre o fim dos anos 50 e o início dos anos 60, conforme se recorda Isabel Prêsa, certamente pelas obras de expansão da autoria do arq. Raúl Tojal que aí ocorreram (“Colégio Valsassina — História do Colégio,” n.d.).

Para além deste género de encomendas de âmbito geral, a actividade desta oficina vai também centrar-se na produção que aqui merece o nosso principal interesse, a de mobiliário da autoria do próprio Vitorino Prêsa, nomeadamente cadeiras e mesas. Esta era também, claramente, a preferência de Prêsa, dada a grande dedicação que nela investiu. É disso testemunha o pedido de registo da patente do modelo de uma “Cadeira de Braços Articulada” em madeira e com o tampo e as costas em lona, que faz a 25 de junho de 1955 (Modelo de Utilidade Nacional n5543, 1956) e que renovou durante toda a sua vida. A presença com um stand nas Festas da Nossa Senhora do Cabo, em Sintra de 1963-64, (Figura 3) onde expõe somente este mobiliário, é também prova desta preferência.

Muitas das encomendas destas mesas e cadeiras foram de particulares, por vezes para as referidas casas de segunda habitação, sobretudo durante as décadas de 50, 60 e 70. É o caso da família Keil do Amaral (antes de 1950) (Figura 4), ou de José Gomes Ferreira (Ferreira, 1966) (Figura 5).

Naturalmente, este mobiliário concebido por Vitorino Prêsa não foi apenas encomendado por particulares. Para a piscina da Praia das Maçãs, inaugurada em 1956, dos Arquitectos Faria da Costa (1906-1971) e Raúl Tojal (1900-1969) (“O Traço do Arquitecto em Sintra — Complexo de Piscina, Restaurante e anexos,” n.d.), são produzidas cadeiras “mod.1472” e mesas dobráveis para a esplanada do restaurante (Figura 6), bem como espreguiçadeiras para o solário (Figura 7), conforme nos relatou Isabel Martins. Isabel Prêsa recorda-se das mesmas cadeiras e mesas terem sido também produzidas para as instalações das Publicações Europa América em Mem Martins, assim como de uma importante encomenda para o Aeroporto do Sal em Cabo Verde. Para a base das Lages

dos Açores, em 1960, foi produzido um grande número de cadeiras dobráveis sem braços (Figura 10), conforme se recorda Boaventura Santos.

Porém, para além da já referida presença nas festas da N. S. do Cabo, ocasião para a qual chegou a haver investimento num folheto com os modelos expostos, conforme nos testemunhou Isabel Prêsa, a divulgação deste negócio sucedeu apenas através do contacto directo e por “boca a boca”. Consequentemente, o desenvolvimento deste negócio acabou por ser muito menor do que o merecido.

De facto, as cadeiras “V.N. Prêsa” ganharam admiração, tal como o restante trabalho do seu autor foi reconhecido e respeitado, em especial pelos arquitectos, artistas e outros intelectuais que foram seus clientes e que divulgaram o seu trabalho. Porém, isso confinou-se sobretudo à região de Sintra. Estas cadeiras, das quais nos foi possível distinguir 16 modelos e versões (ver Quadro 1) continuaram a ser encomendadas, mas as quantidades reduzidas tornavam o fabrico menos rentável, pelo que, já no fim dos anos 60, conforme nos relatou também Boaventura Santos, após a sua saída, quando muito restava apenas um ajudante na oficina. Terá sido assim que Vitorino Prêsa prosseguiu o seu trabalho até à sua morte, a 23 de janeiro de 1987, sem que ninguém tenha dado continuidade a esta actividade (Figura 8).

## 2. A modernidade dos modelos de Prêsa

A par de um “Estilo Contemporâneo” de maior efusividade formal, relacionada com o “styling” e as inspirações do “airstream”, que caracterizou os anos 50 do séc. XX e que teve popularidade considerável no mobiliário doméstico (Fiell & Fiell, 2008), o Movimento Moderno, em certos aspectos oposto, manteve nesta década parâmetros racionais e funcionalistas, possivelmente mais adequados à Europa do pós-guerra (Noblet, 1988), ainda que com menor disseminação no mercado do mobiliário. A primazia aos aspectos funcionais e construtivos, que tende para uma linguagem formal mais sóbria, ou o privilégio à simplicidade e expressão própria dos materiais e texturas naturais, podem de facto considerar-se caracterizadoras de algumas propostas inseridas no Modernismo desta altura (Figura 9).

É com esta última filosofia, de algum modo mais elaborada e de consumo menos fácil, com a qual o mobiliário de Prêsa aparenta ter mais afinidades. Há de facto sobriedade na sua expressão formal, ainda que não premeditada, mas que revela a opção por uma via de aceitação menos imediata e mais exigente do ponto de vista de elaboração do que o recurso aos referidos estilismos então em moda, tal como ao vocábulo “português suave”, ainda oficialmente preferido no país também para o mobiliário (Neves, 2003).



**Figura 7** · Uma das 11 espreguiçadeiras restantes na Piscina da Praia das Maças de Vitorino Prêsa, ainda que a precisar restauro. Foto do autor, dezembro de 2017.

**Figura 8** · Vitorino Prêsa na sua oficina já no fim da sua vida. Foto cedida por Isabel Prêsa.

**Figura 9** · A cadeira Model no. 27 de Hans Wegner, de 1949. Um exemplo do mobiliário moderno escandinavo que na altura ganhava notoriedade (Fiell & Fiell, 2015)



**Figura 10** · As três versões conhecidas da cadeira sem braços.  
Col. Isabel Prêsa, foto do autor, dezembro de 2017.

**Figura 11** · Cadeirão em ripas de madeira, naquela que será a sua última versão onde foram introduzidas alterações nas costas.  
Produção 2ª metade dos anos 60. Col. particular, foto do autor, dezembro de 2017.

De facto, cada cadeira V.N. Prêsa expressa-se a partir de um vocabulário formal simples, definindo uma identidade própria que se confirma e reafirma através da forte afinidade e coesão do seu conjunto. Se aceitarmos então que este trabalho se produziu de modo racional, quase estritamente por imperativos funcionais e construtivos, fará sentido que procuremos esclarecer como se determinaram essas bases de desenvolvimento.

### **3. O processo de desenvolvimento e produção**

Sob o ponto de vista tecnológico e construtivo não há grande novidade nestas cadeiras, as quais eram produzidas numa oficina simples, embora com o nível de mecanização necessário para que pudesse receber as já referidas encomendas, conforme nos relatou também Boaventura Santos. A madeira de preferência era o ulmo, utilizada em conjunto com a de plátano para as ripas mais finas e flexíveis. Após o corte por serra de fita, a formação dos componentes, incluindo os elementos curvos do tampo e costas, sucedia através de tupa com o auxílio de molde, terminando-se, naturalmente, com a necessária lixagem. A união dos componentes sucede por samblagem e por ferragens, não só com parafusos para as uniões fixas, mas especialmente para as articulações.

Quanto ao uso e conforto que qualquer utilizador reconhece nestas cadeiras, houve contactos com o dr. Paiva Chaves, médico do Hospital da Parede, conforme nos afirmou Isabel Prêsa, que o pai a dada altura passou a consultar por razões de saúde. Nessas ocasiões terão sido dadas alguns contributos, sobretudo com o intuito de permitir uma melhor postura, o que decorreu também do objectivo que o médico tinha para poder recomendar estas cadeiras aos seus doentes.

Porém, foi fundamental a motivação de Prêsa na procura constante para melhorar as suas criações. Só com a sua atitude determinada foi possível o processo que consistiu no desenvolvimento contínuo, de construção de protótipos, experimentação própria e observação da utilização, para a seguir determinar correcções e melhorias e recomeçar com nova prototipagem. Tal é o que o próprio relatava aos clientes e que constatou Boaventura Santos, mas também o que se pode concluir através das anotações encontradas num protótipo (Figura 12), ou mesmo da evolução evidenciada nos modelos que se sucederam.

Terá sido esta atitude, de atenção ao uso e contacto, que definiu a forma e a posição de cada uma das ripas que constituem o tampo e as costas. Dir-se-ia que, na transição do inicial tecido para este material mais afim, quer do marceneiro, quer da oficina, a madeira seguiu a orientação do modo como o corpo moldava o tecido.

Prêsa terá também tido capacidade de beneficiar com o contexto onde



**Figura 12** · Foto de pormenor de um protótipo da versão de costas altas da cadeira Mod.1472 com anotações por Vitorino Prêsa. Col. Isabel Prêsa. Foto do autor, dezembro de 2017.

**Figura 13** · A colecção de Isabel Prêsa das cadeiras criadas pelo pai. Refira-se ainda, mais três versões da cadeira Mod. 1472, ao centro duas com ripas flexíveis e costas de tamanhos diferentes; à esquerda, o protótipo anotado com costas altas. À direita a espreguiçadeira curta com e sem braços. Foto do autor, dezembro de 2017

trabalhava. Situada no distrito de Lisboa, Portugal, a zona de Sintra é, pelo menos desde meados do séc. XIX, local de veraneio e descanso das classes mais favorecidas da capital, incluindo artistas, eruditos e intelectuais. Caracteriza-se assim como um lugar de encontro entre duas culturas distintas, uma, de origem “urbana” e “erudita”, e outra, “rural” e “popular”. “Chalets”, “villas” e até palacetes foram surgindo numa paisagem que apesar de tudo se manteve, “bucólica” e “campestre”, onde prosseguiu o mesmo modo de vida nas aldeias e pequenos aglomerados que se mantiveram (Cardim, 2017).

Foi este contexto que propiciou o contacto que já vimos de Vitorino Prêsa com arquitectos, tais como os do chamado “Bairro dos Arquitectos” da Praia das Maçãs. Vimos também que destes contactos decorreram também encomendas do mobiliário da autoria de Prêsa, cuja admiração e êxito se manteve através do restante meio de artistas e intelectuais referido.

Este contacto terá sido também um factor de incentivo para investimento na produção de modelos com desenho próprio. Porém, pelo que nos relatou Isabel Prêsa, o seu apoio terá chegado a ser de modo mais efectivo, já que um engenheiro, de quem só se recorda que trabalhava na então Repartição da Propriedade Industrial, e que, conhecendo bem e admirando o trabalho do pai, insistiu e apoiou o já referido registo de Modelo de Utilidade Nacional.

### **Conclusões**

Houve, naturalmente, todo um conjunto de circunstâncias, relativas às especificidades da região de Sintra, que moldaram a criação e o desenvolvimento das cadeiras V.N. Prêsa de Colares. Em especial, como vimos, foram de grande importância os contributos resultantes do contacto com arquitectos e outros intelectuais, nos quais se incluiu o apoio e incentivo dado o respeito e admiração pelo trabalho em questão. Mas isso de pouco teria servido se não fosse a capacidade de Vitorino Prêsa para aproveitar devidamente as oportunidades que daí lhe surgiram.

Acima de tudo, terá sido a sua predisposição e a atitude determinada, que lhe permitiram uma procura constante de aperfeiçoamento das suas ideias, através de um processo racional de trabalho desenvolvido de modo autónomo. Foi assim que, partindo dos normais recursos disponíveis a um marceneiro com oficina numa região menos central, foi atingido o nível de elaboração que constatámos, quer pelo conforto e funcionalidade em geral, quer pela sua expressão formal e visual.

Temos, efectivamente, um resultado de grande contemporaneidade, mas sobretudo notável pela legitimidade na sua expressão e identidade própria.

**Quadro 1** - Relação dos modelos e versões das cadeiras V.N. Prêsa.  
A referência que consta é provisória Fonte: autor.

	REFERÊNCIA	DESCRIÇÃO	CONSULTAR
1	Mod. 1472 original	modelo originalmente patenteado, com costas e tampo de lona	<b>Figura 2 e Figura 5</b>
2	Mod. 1472 ripas 1	estrutura da patente, 5 ripas no tampo e 3 nas costas	<b>Figura 4 e Figura 6</b>
3	Mod. 1472 ripas 2	estrutura da patente, 5 ripas no tampo e 4 nas costas	<b>Figura 1</b>
4	Mod. 1472 ripas 3	estrutura da patente com costas altas e apoio cabeça; 6 ripas no tampo e 6 nas costas	<b>Figura 12 e Figura 13</b>
5	Mod. 1472 ripas 4	estrutura da patente, 13 ripas flexíveis no tampo e 9 nas costas	<b>Figura 13</b>
6	Mod. 1472 ripas 5	estrutura patente com costas altas, 13 ripas flexíveis no tampo e 11 nas costas	<b>Figura 13</b>
7	Cadeira sem braços 1	estrutura sem braços, pés cruzados, 4 ripas no tampo e 2 nas costas	<b>Figura 10</b>
8	Cadeira baixa sem braços 1	estrutura sem braços, pés cruzados, mais baixa, 4 ripas no tampo e 2 nas costas	<b>Figura 10</b>
9	Cadeira baixa sem braços 2	estrutura sem braços, pés cruzados, mais baixa e mais estreita, 6 ripas no tampo e 3 nas costas	<b>Figura 10</b>
10	Cadeirão 1	estrutura fixa, 18 ripas em contínuo para o tampo, costas e apoio da cabeça	—
11	Cadeirão 2	estrutura fixa, 18 ripas em contínuo para o tampo, costas e apoio da cabeça ergonómico	<b>Figura 11</b>
12	Cadeirão 3	estrutura fixa, 18 ripas em contínuo para o tampo, costas e apoio da cabeça ergonómico, pés com arco para baloiço	—
14	Espreguiçadeira	com várias posições, com apoio para as pernas e cabeça	<b>Figura 7</b>
15	Espreguiçadeira curta 1	com apoio para as pernas	<b>Figura 13</b>
16	Espreguiçadeira curta 2	com braços fixos; com ornamento no cimo das costas	<b>Figura 13</b>

## Referências

- Cardim, J. (2017). Entre o popular e o erudito. Casas de férias em Colares (Sintra- Portugal) 1940-1974: Apropriação moderna de uma ideologia secular. *AUS [Arquitectura / Urbanismo / Sustentabilidad]*, (17), 42–48.
- Colégio Valsassina — História do Colégio. (n.d.). Consultado a 21/12/2017, disponível em <http://www.cvalsassina.pt/historia>
- Conservatória do Registo Civil de Viana do Castelo. (13/4/1913). Registo de Nascimento de Vitorino Nogueira da Prêsa. Direcção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas — Arquivo Distrital de Viana do Castelo. Disponível em <http://digitarq.advct.arquivos.pt/viewer?id=1116168>
- Ferreira, R. H. (1966, March). Casa em Albarraque. *arquitectura*, (92), 72–76.
- Fiell, C., & Fiell, P. (2008). *Decorative Art 50µs: a source book*. Köln; Los Angeles: Taschen.
- Fiell, C., & Fiell, P. (2015). *Scandinavian design*. Köln; Los Angeles: Taschen.
- Neves, J. M. das. (2003). *Cadeiras Portuguesas Contemporâneas — Contemporary Portuguese Chairs*. Porto: Edições ASA.
- Noblet, J. de. (1988). *Design: le geste et le compas*. Paris: Somogy.
- O Traço do Arquitecto em Sintra — Complexo de Piscina, Restaurante e anexos. (n.d.). Consultado a 21/12/2017, disponível em <http://tracodoarquitecto.cm-sintra.pt/raul-tojal/projectos-de-raul-tojal/complexo-de-piscina-restaurante-e-anexos>
- Vitorino Nogueira da Prêsa. (3/12/1956). *Modelo de Utilidade Nacional n5543*. Lisboa: Instituto Nacional da Propriedade Industrial.

# Cartografía de un proceso creativo: Edición, diseño y artes plásticas, estudio de caso en la obra de Alberto Corazón

*Cartography of a creative process: Edition, design and visual arts, Alberto Corazón's work as a case study*

**TERESA FERNANDA GARCÍA-GIL\* & RAFAEL MARFIL-CARMONA\*\***

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada; Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Avenida de Andalucía, nº 27 C.P 18014 Granada 18014, España. E-mail: tfernanda@ugr.es

\*\*España Fotografía y Publicidad. Doctor en Educación Artística y en Comunicación Audiovisual

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada; Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica. Campus de Cartuja, SN 18006 Granada, España. E-mail: rmarfil@ugr.es

**Resumen:** En este trabajo se realiza una aproximación conceptual a la arquitectura mental de las producciones del diseñador Alberto Corazón (Madrid, 1942), Premio Nacional de Diseño en España en 1989, identificando así el compromiso y los valores, en los que pervive el artista plástico para convertirse en una referencia en el mundo del diseño y de la identidad corporativa. Se trata de un trabajo basado en el análisis de contenido y la performatividad, en el que destaca, finalmente, la capacidad del artista para mantener intacto su talento creador, adaptado desde el compromiso social a las demandas de una sociedad española en profunda transformación.

**Palabras clave:** Diseño / Artes visuales / Arte conceptual / Creación / Publicidad.

**Abstract:** *This paper contains a conceptual approach to the mental architecture of the productions of the designer Alberto Corazón (Madrid, 1942), National Design Prize in Spain in 1989. It is remarkable the social commitment and values in the work of this plastic artist, becoming a reference in the world of design and corporate identity. The methodology applied has been content analysis and performativity. As a principal conclusion, the artist's ability to keep intact his creative talent, adapted from social compromise to the demands of a Spanish society in transformation.*

**Keywords:** Design / Visual Arts / Conceptual Art / Creation / Advertising.

## Introducción

En muchas ocasiones, el análisis de una obra o de una trayectoria se convierte, exclusivamente, en un conjunto de palabras situadas tras la percepción, más o menos acertadas para expresar el sentido de aquello que se quiere decir, de lo que suponemos estar viendo. Sin embargo, la reflexión sobre una línea creadora, un estilo o un autor, si se realiza desde la empatía de otros artistas, trasciende en cierta forma la linealidad de su ubicación en la lectura e interpretación del arte. Siendo así, el proceso perceptivo se convierte en un “hacer con” o, en el caso concreto del artista analizado en este trabajo, una línea centrada en “pensar desde” o “reflexionar junto a” Alberto Corazón, uno de los principales diseñadores españoles, seleccionado para este estudio porque su trabajo es una síntesis perfecta de la evolución de la propia sociedad española, así como del encuentro interdisciplinar de diferentes formas de crear: la creación plástica por un lado; la publicidad y la marca por otro.

Esas confluencias son abordadas en este texto, focalizado sobre la visión concreta de dos trabajos, representativos de los distintos registros creativos del autor, de dos momentos clave. La metodología de análisis de contenido y la performatividad pretenden convertirse en una mirada global que permita comprender la conexión entre el artista y el mundo, es decir, que explique el sentido de su trabajo desde la comprensión de la propia evolución de la sociedad española desde finales de la década de los 70 hasta la actualidad.

Alberto Corazón (Madrid, 1942) es un artista plástico (pintura, escultura,

fotografía), reconocido en el ámbito del diseño, tras la realización de numerosas marcas de empresas privadas e instituciones públicas, además de muchos trabajos de edición. Fue Premio Nacional de Diseño en 1989 en España, entre otros galardones. Es valorado, igualmente, por sus innovadoras aportaciones en el arte conceptual, al que se acercó en la década de los años 70, participando junto con referencias de la época, como Antoni Tàpies y el Equipo Crónica en la Bienal de Venecia de 1976 o, dos años más tarde, en la Bienal de París.

Además, destaca en su trayectoria el constante compromiso ético y artístico, ante la banalización propia de los tiempos, superando el riesgo de sumar nuevos objetos visuales a la marea Kitsch de lo que se ha denominado sociedad o civilización del espectáculo (Debord, 2012; Vargas Llosa, 2012). Lejos de esa distorsión, Alberto Corazón representa el tránsito entre un modelo de creación más tradicional, propio de las artes plásticas y de la esencia de la creación artística, hacia la respuesta a una sociedad que demanda y consume imágenes a un ritmo desorbitado. No podemos olvidar que la publicidad es una de las principales herramientas de la iconosfera contemporánea.

La metodología aplicada integra dos perspectivas de trabajo desde la producción artística contemporánea, unificando acción más lenguaje en la performatividad, por una parte, y la centrada en el valor cualitativo de un estudio de caso, por otra, en la que se atiende, de forma específica, a la faceta creativa y a los valores semióticos, semisimbólicos, así como al valor narrativo de los trabajos comentados. Todo ello, ante una referencia en el tránsito de medios, lenguajes y géneros artísticos, como es Alberto Corazón.

## 1. Objetivos del análisis

Los objetivos tienen, de igual forma que la metodología, una doble vertiente: la del seguimiento de la experiencia ante su obra, buscando los hilos conductores de su proceso de creación, y los de análisis de estudio de caso de sus creaciones.

### 1.1 Objetivos de cartografiar su proceso creativo

En la cartografía de la experiencia ante su obra, uno de los objetivos principales es el descubrimiento de la dialéctica entre proceso (predominante en el arte) y proyecto (predominante en el diseño).

- Observar en la época de formación preferencias e intereses que posteriormente son constantes y que influyen en los desarrollos de los lenguajes.
- Mapear elementos lingüísticos influyentes en todos sus lenguajes, los que coincidentes en todos ellos y los que definen un cambio de

paradigma o adaptación a las neovanguardias o cambios, desde la transición española a la actualidad. Se contemplan, por tanto, sus aspectos íntimos, su temporalidad en la modernidad y la hibridación de ellos en la posmodernidad.

- Rastrear su posición ética en los procesos que le implican como un creador elitista por su formación y su voluntad de proyectarse en los públicos estudiando la sociedad. Es paradójico y determinante que sea en el diseño cuando más aplica aspectos totalmente conceptuales y de estudio de los públicos, sin que esto lo haga conscientemente como arte público.

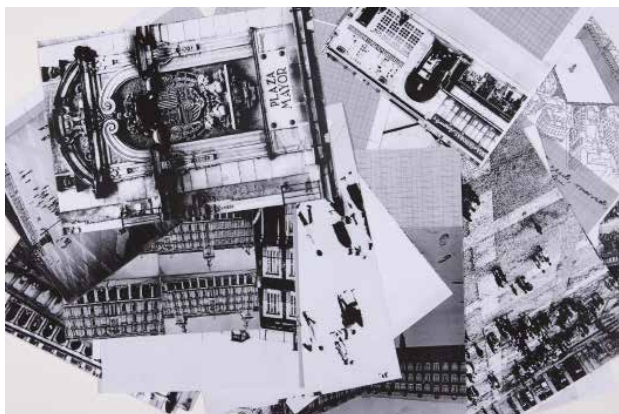
## 1.2 Objetivos del análisis de estudio de caso

- Definir las fronteras y las conexiones entre las artes plásticas y el diseño en la obra de Alberto Corazón, comprendiendo lo mediático y lo artístico como esferas que confluyen en un nuevo contexto interdisciplinar de creación visual.
- Identificar los rasgos esenciales de la obra y trayectoria del artista.
- Reflexionar en torno a la capacidad del artista para dar respuesta a las imágenes que demanda un modelo social en transformación.
- Valorar el compromiso ético y social de las artes visuales y el diseño en la sociedad contemporánea.
- Iniciar un debate situado en los bordes y en las confluencias de lo artístico y lo mediático como vías para el desarrollo de la creación visual.

## 2. Metodología del estudio

Sobre la base metodológica cualitativa, este trabajo lo estamos viendo desde dos metodologías que confluyen y se enriquecen. La producción artística contemporánea unifica la acción que produce lenguaje y que denominamos performatividad, con sistemas semisimbólicos y que implican tener en cuenta la experiencia, la fenomenología (Bachelard, 1982) y hermenéutica (Garagalza, 1990). Esta línea metodológica confluye con otros estudios del lenguaje que respetan la presencia de la obra en su valor narrativo (Bal, 2009), aplicable a los trabajos comentados.

También puede considerarse como un estudio de caso, es decir, una reflexión que se centra, de forma concreta, en un solo autor y en un conjunto de obras generadas por ese artista a lo largo de décadas, aplicando las bases del análisis de contenido (Bardin, 1986; Krippendorff, 1990) y teniendo en cuenta



**Figura 1** · Alberto Corazón, *Plaza Mayor, análisis del espacio. Fotografías, 1970-1974.* Instalación de 57 impresiones sobre papel, dispuestas sobre atril de madera. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donación del autor con motivo de la exposición en 2009, Madrid. Fuente: [www.museoreinasofia.es/](http://www.museoreinasofia.es/)

**Figura 2** · Alberto Corazón, *Plaza Mayor, análisis del espacio. Fotografías, 1970-1974.* Instalación de 57 impresiones sobre papel, dispuestas sobre atril de madera. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donación del autor con motivo de la exposición en 2009, Madrid. Fuente: [www.museoreinasofia.es/](http://www.museoreinasofia.es/)



*renfe*  
Cercanías 

**Figura 3** · Alberto Corazón, *El hombre como señal, el espacio como cultura*. En la colección *Plaza Mayor, análisis del espacio*. Fotografías, 1970-1974. Heliogravado. Fragmento de un documento con 104 páginas heliográficas, encuadernado con cartón. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donación del autor con motivo de la exposición en 2009, Madrid. Fuente: [www.museoreinasofia.es/](http://www.museoreinasofia.es/)

**Figura 4** · Alberto Corazón, *Logosímbolo de Renfe Cercanías –submarca*. Diseño digital. Fuente: <https://www.laimprentacg.com/alberto-corazon-50-anos-de-diseño-en-espana> y <http://www.vectorlogo.es/logos/logo-vector-renfe-cercanias>

**Figura 5** · Alberto Corazón, *imatotipo integrado en la actual imagen corporativa de la compañía*. Diseño digital. Fuente: <https://www.laimprentacg.com/alberto-corazon-50-anos-de-diseño-en-espana> y <http://www.vectorlogo.es/logos/logo-vector-renfe-cercanias>

también la dimensión semiótica (Barthes, 1988; Casetti, 1980; Joly, 1999; Lotman, 1970/1982 y 1996).

Es importante, además, destacar la unificación de la perspectiva sincrónica y diacrónica, es decir, la valoración del tiempo y de la evolución en el estilo y la línea creadora de un artista como Alberto Corazón. Así, como ejemplo, desde las primeras marcas se evoluciona hacia un sistema de trabajo que demuestra una gran capacidad de resolución y dominio del oficio. Igualmente, la abstracción y conceptualización de otro tipo de obras, como las esculturas, se ve influenciada por la necesidad esquemática, propia de la realización de una marca, aunque sin olvidar otras poderosas influencias en las abstracciones de las vanguardias del XX, el arte mínimo y otras hibridaciones.

### **3. La confluencia entre lo artístico y lo mediático. Resultados del análisis**

#### **3.1 Dos ejemplos en su trayectoria**

Los dos casos que se han seleccionado en este texto representan dos visiones y dos momentos que confluyen en una misma trayectoria. Por un lado, en 2009, el Museo Reina Sofía expuso una visión retrospectiva de las fotografías y las instalaciones que, en sí mismas, representan un homenaje al propio paso del tiempo y una verdadera cartografía de lo que ha cambiado y lo que permanece en la Plaza Mayor de Madrid. La muestra recogía el proyecto desarrollado por este autor de 1970 a 1974, expuesto a lo largo de su evolución y recogido, como exposición más significativa, en el ciclo titulado "Nuevos comportamientos artísticos", en el Instituto Goethe de Madrid y Barcelona durante 1974. En sí, este trabajo es una referencia del conceptualismo de la época. Tal y como formulaba en la época Rosalind Krauss (2002), comenzaba a tratarse con descrédito el formalismo en la creación artística, siendo este estudio del espacio un buen ejemplo de la génesis de los nuevos lenguajes. No es casual que las obras fotográficas de esa época transitaran entre el dibujo y la pintura (Figura 3).

La obra de Alberto Corazón se situaba, por lo tanto, en un punto de inflexión de la transformación del arte contemporáneo. La retrospectiva del Reina Sofía, más de 3 décadas después, recogía el sentido de ese trabajo a través de una instalación en la que se deja muy clara la visión antropológica y la preocupación social del artista. Una propuesta visual que se puede considerar como memoria o imagen-materia, aplicando la tipología empleada por José Luis Brea (2010), siendo la propia instalación la garantía de corporeidad frente al vacío que siempre puede portar la inmaterialidad visual de la mirada, una preocupación que está en las propias bases de la cultura visual (Bal, 2004; Mirzoeff, 2003).

La fotografía impresa y los materiales empleados en la instalación nos

recuerdan esa memoria tangible, lo que nos lleva a comprender el sentido perceptivo de los trabajos de edición de este artista. El arte de la impresión, en la obra de este autor, es todo un homenaje a la reproductibilidad técnica que evidenció Walter Benjamin para la modernidad (1936/2003).

La imagen se convierte en un modo de cartografiar personas y espacios (públicos), de reflexionar sobre el entorno espacial y humano, en una época en la que este autor va a vivir un punto de inflexión en su lenguaje, evidenciándose, todavía, claras influencias en su obra pictórica, como la del grupo COBRA y su fundador, el pintor Christian Karel Appel. Es especialmente relevante cómo la creación artística muestra una clara toma de conciencia en lo relacionado con el contexto. Lo mediático acogería la obra de Alberto Corazón como diseñador tras este tipo de experiencias tan cercanas a la realidad. Precisamente en el juego de distancias y aproximaciones entre arte conceptual y referentes reales, encontramos una de las claves de la creación publicitaria.

El uso del espacio urbano, el arte público en cierta forma, constituye toda una declaración de principios que, dentro de una faceta más próxima a los museos y más alejada de lo mediático, indica claramente cómo los años 70 de Alberto Corazón fueron los de un pionero en muchos ámbitos de la práctica artística. En este caso, no solo en el uso del arte conceptual de sus momentos iniciales, sino en capacidad para dirigir la mirada al espacio, al territorio urbano, un contexto carente de valor artístico en la época. Ese “continente” que es una plaza del centro de la metrópoli, alberga los sueños y los anhelos, también los miedos y las frustraciones de cada generación. En su reflejo es donde está el verdadero sentido artístico, que llega al museo a través de una disposición muy original para el momento. No podemos olvidar que los años 70 combinaban el potencial renovador con otros discursos tradicionales dedicados, de forma exclusiva, a las tradicionales Bellas Artes.

Se ha seleccionado esta temprana obra de Alberto Corazón como referente de un amplio horizonte artístico, valorando lo adelantado a su época, en pleno atraso cultural de la dictadura. Sin embargo, ha sido prácticamente en la actualidad cuando el arte y la documentación han pactado un lugar común para la producción de obras, en un proceso de consolidación del arte público. En realidad, el espacio es la excusa para hablar de la sociedad a través de la imagen, del arte. Por mencionar un ejemplo, la retrospectiva muestra un centro de Madrid liberado el rígido cliché turístico que se fue solidificando en la Plaza Mayor, unas décadas antes de la homogeneización prefabricada del centro de las ciudades europeas.

Al observar las idas y venidas del autor entre su producción artística y en los



**Figura 6** · Alberto Corazón, Logosímbolo de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID). Diseño digital. Fuente: <http://www.aecid.sv/logos/>

**Figura 7** · Alberto Corazón, Logosímbolo de la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE). Diseño digital. Fuente: <https://www.laimprentacg.com/alberto-corazon-50-anos-de-diseno-en-espana>

proyectos y encargos de diseño, al margen de las casuísticas vitales que puedan darse, podemos ver la relevancia en este autor entre la dialéctica del “proceso” y el “proyecto”. El proceso atiende a los desarrollos no controlables de la creación, mientras que en los encargos domina el proyecto, acotado en el tiempo y en los objetivos. Éste es muy rico en actuaciones. Su origen descansa en el proceso de creación. Juegos de lenguaje a los que Alberto Corazón ha estado entregado celosamente, pues ha constituido el centro mismo del proceso mental de su trabajo.

Por su parte, la marca de RENFE Cercanías (Figura 4 y Figura 5), en la que se Alberto Corazón creó de manera específica esta submarca, pero no la identidad gráfica completa, se basa en la lógica más sencilla de la inicial como símbolo de lo que emana del centro hacia el resto de la provincia. Es indudable, por tanto, que recoge en una imagen la sustancia del contenido (Hjelmslev, 1971), siguiendo el clásico esquema estructuralista que, en Narrativa, diferenciaba entre historia y discurso (Chatman, 1990). Está clara cuál es la acción principal de ese tipo de trenes, del centro hacia la periferia, y a la inversa, mostrando en una casual apertura de la C cualquier momento de ese proceso, tal y como explica el propio autor en una entrevista a Televisión Española (Gutiérrez Díez, García Zubiri, Iraburu y Molina, 2015).

El trabajo del diseñador deja claro que no existe el qué, la significación, sin el cómo, los elementos formales y la estética. Si esa esencia, seguramente, este análisis no se habría realizado. Como en las cuevas de Altamira, nos preguntamos por la significación, el rito y el sentido cultural o religioso, más que por el pigmento o el avance técnico utilizado. Encontramos en esos logos de Alberto Corazón, puro sentido práctico y absoluta eficacia a la hora de trasladar un mensaje. Anclaje también en la base de la inicial y en el uso de iconografías básicas, formalmente dotadas de claridad y pregnancia, como son el punto, el círculo, el color contrastado.

No es casual que esa misma C también defina Cooperación en el logo de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID) o que el dibujo esquemático de una persona invidente, con bastón, represente el icono de la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), en trabajos del propio autor que evidencian el dominio del código y la visión absolutamente práctica (Figuras 6 y 7). Creatividad, forma y concepto se ponen al servicio del contexto, precisamente, para hacer la vida mejor. Es la función de los diseñadores y, por la multiplicidad de imágenes que descubrimos similares en nuestro día a día, el mundo de la marca sigue hablando por sí solo. Los dos momentos analizados son determinantes para comprender la profundidad conceptual de la engañosa sencillez del mundo del diseño.

### 3.2 Claves fundamentales en la obra de Alberto Corazón

A continuación, se sintetizan algunos de los valores principales de la obra de Alberto Corazón. Se trata de algunas ideas que pueden ayudar a comprender el balance global de sus trabajos, pero también los criterios que han sido fundamentales en la propia evolución del artista:

En primer lugar, destaca la importancia de la significación, el valor semiótico del concepto. Desde los inicios, precisamente en el arte conceptual, la esencia del significado, que se manifestaba a través de la sencillez de las formas, da como resultado una línea de trabajo que es, sobre todo, eficaz desde el punto de vista de la comunicación, como se explica a continuación. Aunque no era tan evidente, Alberto Corazón sigue trabajando con concepto en el ámbito del diseño. Es consciente, tal y como afirma Joan Costa, de que la marca es un signo cuya función es significar (2004: 20).

Otro factor clave, vinculado al anterior, es la eficacia comunicacional. El desarrollo temporal y la progresión de la obra, tanto la relativa al diseño como a pintura o escultura, evidencian la importancia del significado y, desde ello, el interés por comunicar, por hacer entendible la obra, que fue llegando al público durante décadas, desdibujando el concepto de autoría en beneficio de la asociación de un diseño con su identidad corporativa, ya sea una empresa o un territorio.

El mensaje se hizo tan comprensible que, muy pronto, cada uno de los logotipos fueron independizándose de su creador. Es una de las leyes de la creación visual mediática y, en especial, del diseño corporativo y publicitario, planteado como solución de un problema, forzando un vínculo entre la imagen y la entidad representada que, en sí, es lo único que debe durar para siempre. El autor se ve relegado a un segundo plano. No hay institución o sala de exposiciones que nos recuerde el nombre del creador, con muy contadas excepciones.

Además, el artista plástico está siempre presente. Es importante destacar la relevancia del proceso creativo de un autor tan versátil. Precisamente en sus comienzos nos daba algunas pautas de sus planteamientos ideológicos en cuanto al arte. Se han recogido, en este estudio, algunos puntos de inflexión de las obras con vocación artística, de lo que podría considerarse como un periodo conceptual, pasando después a lo que puede mostrarse, de forma engañosa, como una deriva hacia lo opuesto. Sin embargo, hay coherencia en esta línea de trabajo, a través del hilo conductor de su propio proceso. Es importante incidir en esa dialéctica: en cómo Alberto Corazón activa unas estructuras de lenguaje artístico y estético, por un lado; y por otro, lenguajes artísticos en el campo de la comunicación.

En su trayectoria, es clave valorar el factor temporal. El siglo XXI explica al XX, pero también sucede a la inversa. De ahí se comprende la génesis de un

oficio como diseñador. La creación es conceptual, urbana e innovadora. La obra de Alberto Corazón se apoya en el dominio de lo formal, es decir, de los colores, del trazo, de la propia línea o el punto como elementos básicos (Ehrenzweig, 1973; Kandinsky, 1995; Wick, 1986), siendo trascendental la reflexión desde el punto de vista creativo (Bachelard, 1982). Inevitablemente, el resultado final es moderno, fue por delante durante décadas. Se han utilizado elementos, como las tipografías, que caracterizan a la propia modernidad en cada tiempo, siendo además propuestas para el mercado, para la empresa pública, para sectores que lideran el progreso social y que, de una u otra forma, están más presentes en la dimensión urbana de la ciudad. Esas tipografías, sin duda pueden considerarse como una caligrafía de la metrópoli. Los logosímbolos no abandonan su tono corporativo, pero tampoco su directa y atrevida apuesta por el significado como garante de la eficacia.

Es importante, igualmente, la visión crítica y la consideración de su obra como autorretrato social. En ella, late lo humano junto a lo arquitectónico y lo geométrico. La propia materia de la edición acoge soledades (Figura 3), mediante rítmicas repeticiones de figuras que podrían ser, cientos de veces, nosotros/as mimos/as. Todo su trabajo, incluidas las marcas corporativas, forman parte de un enorme autorretrato social. Una de sus obras de referencia lo deja bien claro en el propio título: “El hombre como señal, el espacio como cultura”.

### **Conclusiones y discusión**

La integración de los procesos creativos es lo que visibiliza el diseño como un arte, masivo y mediático, pero fundamentado en el trabajo conceptual, en la representación sintética y en otros procesos de la creatividad visual artística. El creador plástico nunca abandonó al diseñador en el caso de Alberto Corazón, sino que el segundo es un perfil resiliente y constructivo en lo social de la versión del primero. El diseño no ha sido un alejamiento de la experimentación conceptual en lo artístico, sino una prolongación sobre el eje común de la creación visual.

Sincrónicamente, hemos visto el interés, en cada momento, del conocimiento de los cambios de paradigma, y aunque, en ocasiones ha sido parte de ellos, siempre han primado los movimientos a los que el mismo ha sentido inclinación y empatía. En lo diacrónico, la narrativa que conforma la suma de obras de Alberto Corazón ofrece, vista desde el siglo XXI, una perspectiva clarísima sobre la evolución y profesionalización del diseño, así como su mejora técnica y expresiva, siempre sobre unas bases de la creación artística que se sustentan en pilares mucho más profundos y anclados en el arte de lo que pudiera parecer en un primer momento.

Conectando con el valor del concepto, hay significación para garantizar eficacia comunicacional. No puede persuadir lo que no se comprende o no se recuerda. Ese valor del significado es un claro indicador de la cartografía humana y social que, como resultado de un compromiso de progreso, representa cada obra, así como el global de la trayectoria de Alberto Corazón. Diseñar por encargo para un mundo que debe progresar gracias, en parte, a la aportación honesta de buenos diseñadores, de buenas y buenas artistas.

Lo artístico y lo mediático constituyen, en la actualidad, un entorno imposible de diferenciar, sobre la base del entusiasmo por crear, para sentir la vida gracias a la faceta plástica y para poder caminar y vivir en sociedad, en el caso de las aportaciones desde el diseño, tal y como ha reconocido el propio autor.

Es verdad que lo cualitativo, tanto en rastrear la cartografía de sus piezas artísticas como en la reflexión autocrítica en torno al trabajo realizado, siempre tiene la limitación de la subjetividad de dos analistas, vinculados a la creación artística y visual, conscientes hasta un límite de su inmersión en criterios y valores propios de su época. En este sentido, la cuantificación de algunos rasgos de obra, sobre todo en los diseños de logósímbolos, más relevantes en su número, ofrecerían un verdadero manual para los y las jóvenes creadores/as, una visión didáctica de los aciertos y, por qué no, los límites de la faceta creativa de Alberto Corazón. Diseñar pequeños fragmentos del mundo corporativo y empresarial ha sido diseñar gran parte del imaginario social que nos une como seres humanos.

En este sentido, el desarrollo profesional lo realiza siempre el pintor, el dibujante, el escultor, aunque su lenguaje se desarrolle a través de trazos sencillos, colores o tipografías que resuelven la necesidad de comunicar. Pero hay que reseñar que la clave no es solo la comunicación, con toda su relevancia, sino que subyace desde la creación un sentido que se constituye en sustrato de sus diseños que va más allá del lenguaje. Esta voluntad de habitar el diseño le viene desde sus búsquedas en las épocas de formación y creación de obras tempranas, dándole a su trabajo de diseñador aspectos de gran calado cultural, social y artístico.

## Referencias

- Bal, Mieke (2004) "El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales" *Revista: Estudios Visuales*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo -CENDEAC. ISSN: 1698-7470. (2): 11-50.
- Bal, Mieke (2009) *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC. ISBN: 978-84-96898-52-3.
- Bachelard, Gaston (1982) *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica de España. ISBN: 978-607-16-1458-2 (Obra original publicada en 1960).
- Bardin, Laurence (1986) *Análisis de contenido* (C. Suárez, trad.). Madrid: Akal. ISBN: 84-7600-093-6.
- Barthes, Roland (1988) *Signo* (F. Serra Cantarell, trad.). Barcelona: Labor. ISBN: 84-355-1120-3.
- Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (B. Echevarría, trad.). México: Itaca. ISBN: 968-7943-48-3. (Obra original publicada en 1936).
- Brea, José Luis (2010) *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-3139-0
- Casetti, Francesco (1980) *Introducción a la semiótica* (L. Vilches, trad.). Barcelona: Fontanella. ISBN: 84-2440-474-2.
- Chatman, Seymour (1990) *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine* (M.J. Fernández Prieto, trad.). Madrid: Taurus. ISBN: 84-306-0130-9 (Obra original publicada en 1978).
- Costa, Joan (2004) *La imagen de marca. Un fenómeno social*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-493-1531-X.
- Debord, Guy (2012) *La sociedad del espectáculo* (J.L. Pardo, trad.). Valencia: Pre-Textos. ISBN: 978-84-8191-442-8 (Obra original publicada en 1967).
- Ehrenzweig, Anton (1973) *El orden oculto del arte* (J.M. García de la Mora, trad.). Barcelona: Labor. ISBN: 84-3357-048-X.
- Garagalza, L. (1990). *La interpretación de los símbolos, hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos. ISBN: 978-84-7658-202-2.
- Gutiérrez Díez, Marga, García Zubiri, Itziar. (Productoras) & Iraburu, Pablo; Molina, Migueltxo (Directores) (2015). *Imprescindibles: Siete días con Alberto Corazón* [Serie TV] La 2 de RTVE. Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-alberto-corazon/2973834/> (Fecha de consulta: 30/12/2017).
- Hjelmslev, Louis (1971) *Prolegómenos a la teoría del lenguaje* (J.L. Díaz de Liaño, trad.). Madrid: Gredos. D.L: M. 11043 — 1971 (Obra original publicada en 1943).
- Joly, Martine (1999) *Introducción al análisis de la imagen* (M. Malfé, trad.). Buenos Aires: La marca. ISBN: 950-889-034-7.
- Krauss, Rosalind (2002) "La escultura en el campo expandido". En J. Habermas, J. Baudrillard, E. Said, F. Jameson y otros, *La Posmodernidad* (5ª ed) (J. Fibla, trad) (pp. 59-74). Barcelona: Kairós. ISBN: 84-7245-154-2.
- Krippendorff, Klaus (1990) *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica* (L. Wolfson, trad.). Barcelona: Paidós. ISBN: 978-84-750-9627-8.
- Kandinsky, Wassily (1995) *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (R. Echavarren, trad.) (5ª. ed.). Barcelona: Labor. ISBN: 84-335-3510-2.
- Lotman, Iuri Mijáilovich (1982) *Estructura del texto artístico* (V. Imbert, trad.) (2ª ed). Madrid: Itsmo. ISBN: 84-7090-088-9. (Obra original publicada en 1970).
- Lotman, Iuri Mijáilovich (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (D. Navarro, trad.). Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-1464-3.
- Mirzoeff, Nicholas (2003) *Una introducción a la cultura visual* (P. García Segura, trad.). Barcelona: Paidós. ISBN: 84-493-1390-2.
- Vargas Llosa, Mario (2012) *La civilización del espectáculo*. Madrid: Santillana. ISBN: 978-84-204-1148-4.
- Wick, Rainer (1986) *La pedagogía de la Bauhaus* (B. Bas Álvarez, trad.). Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-206-7156-7.

# Da rasura ao amor lugar comum

## *Erasure of the love commonplace*

JOCIELE LAMPERT\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, professora e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Departamento de Artes Visuais. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (CEART), Departamento de Artes Visuais, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Av. Me. Benvenuta, 2517, Trindade, Florianópolis — SC, CEP 88036-020, Brasil. E-mail: jociellelampert@uol.com.br

**Resumo:** O presente texto tece reflexões sobre o processo pictórico na obra do artista brasileiro Luiz Zerbini. O trabalho do artista versa sobre temas clássicos da pintura como paisagem, figura humana e abstração, e em determinamos projetos, dispõe um mergulho sobre experiências imersivas no espaço (utilizando-se de vídeos, fotografias, objetos, slides, monotípias e pinturas sobre paredes que utilizam a luz como meio cromático), para além da experiência visual bidimensional da própria pintura.

**Palavras chave:** Pintura / Arte Contemporânea / Artes Visuais.

**Abstract:** *The present text reflects on the pictorial process in the work of the Brazilian artist Luiz Zerbini. The work of the artist deals with classic themes of painting such as landscape, human figure and abstraction, and in designing projects, arranges a dive on experiences immersive in space (using videos, photographs, objects, slides, mono-types and paintings on walls that use light as a chromatic medium), beyond the two-dimensional visual experience of painting itself.*

**Keywords:** *Painting / Contemporary Art / Visual Arts.*

## Introdução

Conforme Canongia, no livro intitulado “Anos 80: embates de uma geração”, o processo criativo de Luiz Zerbini, deriva da apropriação livre de imagens do mundo moderno da arte ao cotidiano da visualidade urbana, evidenciando um diário de bordo como uma transcrição do imaginário do artista, de impressões pessoais e afetivas, com o que ele mesmo seleciona para seu repertório. Desta forma, Zerbini enfatiza que “*Não ter estilo é o meu próprio estilo*”.

O artista é vinculado a efervescência da produção dos anos 80 no Brasil, que denota uma arte pictórica repleta de influências diversas, o que ele costuma denominar de “pirataria”, ou seja, o artista gesta deslocamentos das funções originais de cada meio ou linguagem, incluso trabalhando o híbrido entre fotografia e pintura ou, pintura e música. No entanto, sua obra destaca-se em apontar a pintura como uma escolha pessoal, os suportes e meios reconhecidamente artísticos, retendo o fazer artesanal e a subjetividade presente no tempo pictórico. Ao mesmo tempo, o trabalho de Zerbini deflagra o apagamento ou esgarçamento das linguagens e suas margens, embora se reconheça a pintura como eixo conceitual e material (tanto em colagens quanto em monotípias), quanto em instalações, projeções e músicas. As condições pictóricas como cor, forma, sobreposição de planos, composição, enquadramentos, escorridos, lavados, transparências e opacidade, que permeiam a feitura de suas obras configuram sua ‘atitude’ pictórica — o artista se reconhece como um pintor em diversas entrevistas.

## Metodologia operativa para a pintura

Zerbini é um pintor, um músico, um artista que percebe o ‘*amor lugar comum*’, a exemplo do seu catálogo, editado pela Cosac Naify em 2013 (Brasil), retratando paisagens sonoras e pictóricas, da construção visual da cidade, em grande edificações, planos e transparências que cedem margem para sobreposição e camadas diferenciados da pintura, que conferem folhagens, ranhuras, manchas, escorridos, como exemplos de paisagens justapostas. Configurando como colagem/pintura, como colagem/fotografia, como colagem/monotípias, como colagem/vida sua metodologia operativa de trabalho no ateliê.

A pintura como caminho para experiência ou como ato de observação, ou como compreensão de si e do universo, são temas que transitam na série de pintura amor lugar comum. Para além da geométrica abstrata da cidade, há um labor técnico competente, único em aquarelas, aguadas e esboços estudados de diversas formas, que tornam o requinte pictórico maior de que conceitos, o que se vê é pintura e vida do artista, afetividade e subjetividade concebida em planos de cor, que refletem o que o cerca, como a natureza do jardim botânico do Rio de

Janeiro ou a paisagem concreta de São Paulo, e suas referências visual (afetivas).

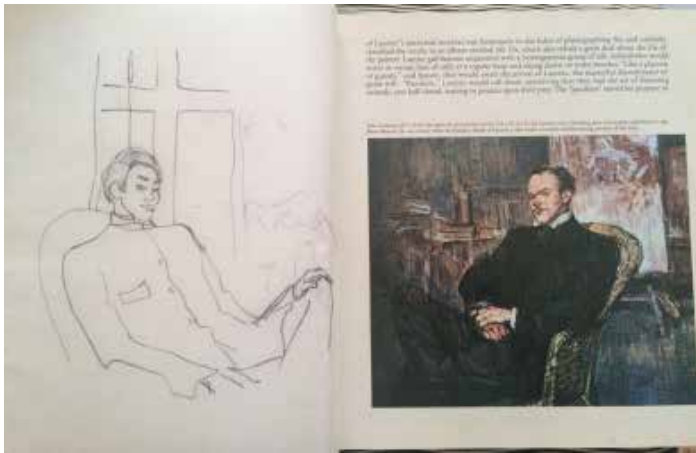
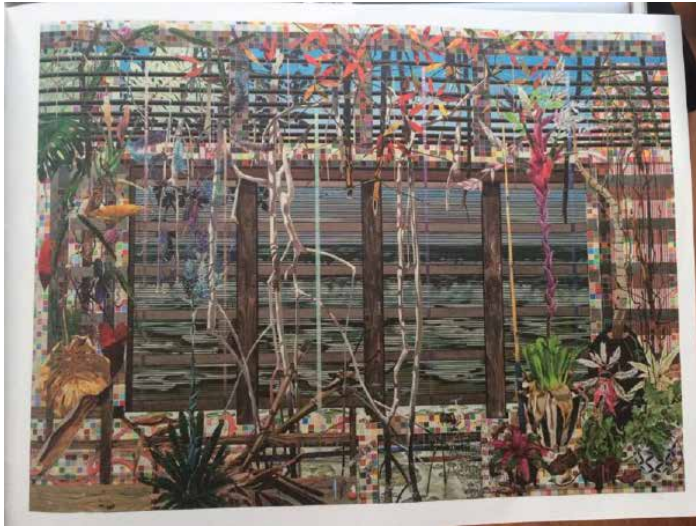
Mas é em seu livro, ou diário de bordo intitulado *Rasura*, editado pela Cosac Naify em 2006 no Brasil, que a pintura híbrida e articulado a outras linguagens, fica melhor evidenciada, no sentido em que são instaurados o processo criativo da concepção, idealização, organização e metodologias operativas presente no ateliê do artista, que findam em projetos pictóricos instigantes, onde Zerbini aponta suas referências e interferências para compor sua pintura e música:

*não é só o que você está vendo, é sobre o que você está ouvindo quando está vendo, não é só sobre o que está ouvindo quanto se está vendo, é sobre o que se está sentindo quando se está ouvindo o que se está vendo, é sobre o que se pensa quando se está sentindo o que se está ouvindo quando se está vendo, não é o que se pensa quando se está sentindo o que está ouvindo quando se está vendo, não é o que está sentindo quando se está ouvindo o que se está vendo, não é o que se está ouvindo quando se está vendo, não é o que está sentindo quando se está vendo, é só o que se vê.*

A tessitura construída por Zerbini é objeto da reflexão deste texto, por tratar-se de um pintor, que transita por diferentes tempos na História da Arte Brasileira, com um acervo repleto de visualidade, que o artista construiu ao longo dos anos. Sendo que o tensionamento está ao olhar as obras, verificar o saber/fazer/sentir, claramente exposto no diário de bordo do artista, bem como, deambular sobre o processo pictórico, da tensão cromática, ao fazer técnico, ao conceito de morte e vida da pintura contemporânea.

### Outros projetos

Também evidenciam a produção do artista, outros projetos: as monotipias impressas no Estúdio Baren, que compõe o livro *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, lançado em 2017 pela Editora Ubu, que apresenta edição numerada como diferencial na obra literária. Outra técnica adotada pelo artista, desde 1999, como a série *Pinturas Dentro D'água*, Luiz Zerbini utilizou uma técnica chinesa na qual o papel é tingido embaixo d'água, com uma solução de tinta e algas (*suminagashi*), produzindo pinturas abstratas e de cores luminosas que refletem o meio aquoso. Estas pinturas reverberam na obra do artista até o momento, criando movimento de ir e vir em seu trabalho, no sentido de apropriar-se das imagens para criar colagens e livro de artista. Outro projeto relevante do artista, é a visualidade criada para a edição do clássico "Alice no País das Maravilhas", de Lewis Carroll, que a Cosac Naify (2009). Zerbini criou uma série de colagens, montagens e fotografias pautadas em baralhos, que transgridem o imaginário da cultura visual. Embora Zerbini não seja um ilustrador, e jogue seu trabalho figurativo, a edição do livro ganhou destaque



**Figura 1** · Luiz Zerbini. *Mar do Japão*, 2011. Acrílico sobre tela. Imagem do Catálogo: *Amor lugar comum*.  
**Figura 2** · Estudos para a pintura “Os embaixadores do oriente no Brasil”, 1989, IN: Zerbini, Luiz. *Rasura*. Editora Cosac Naify (2006).



**Figura 3** - Luiz Zerbini. Fotografia das colagens de baralhos.

In: Alice no país das maravilhas — Lewis Carrol, com ilustração de Luiz Zerbini. Editora Cosac Naify (2009).

**Figura 4** - Monotipia de Luzi Zerbini para a capa do livro "Macunaíma: o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade", Editora Ubu, (2017). Livro número 00103.

pela re-configuração do lugar comum da imagem, trazendo ao cenário de Alice, aproximações entre Arte e Vida/ Arte e Cotidiano, instaurando labirintos de conceitos filosóficos a própria imagem pictórica gerada pelo artista.

## Conclusão

De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, Luiz Pierre Zerbini é um artista multimídia.

*Aos quatro anos de idade, começa a ter aulas de pintura com Van Acker (1931-2000). Posteriormente estuda fotografia com Carlos Moreira (1936) e aquarela com Dudi Maia Rosa (1946). Entre 1978 e 1980, frequenta o curso de artes plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo. No início da década de 1980 muda-se para o Rio de Janeiro, passa a trabalhar como cenógrafo do grupo de teatro Asdrúbal Trouxe o Trombone e faz performances em bares cariocas em parceria com a atriz Regina Casé (1954). Faz sua primeira exposição individual em 1982, na Casa do Brasil, em Madri, na Espanha. Ocupa parte do Salão Nacional de Artes Plásticas no Rio de Janeiro e recebe Referência Especial do Júri, em 1985. Participa da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1987. Integrante da chamada Geração 80, suas primeiras obras são pinturas, mas depois trabalha com escultura, vídeo, desenho e fotografia. Em 1995, recebe o grande prêmio da crítica na categoria artes visuais da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Nesse mesmo ano, cria, em parceria com o artista Barrão (1959), o editor de vídeo e cinema Sérgio Mekler (1963) e o produtor musical Chico Neves o grupo Chelpe Ferro (expressão arcaica que significa dinheiro), que trabalha com escultura, instalações tecnológicas e música eletrônica.*

Luiz Zerbini é um expoente da Arte Brasileira, tratando a pintura como engajamento norteador de seu trabalho plástico, mesmo participando de diversos outros projetos artísticos, a cena pictórica permeia seu processo criativo, inserindo desde detalhes com atenção, ao acompanhamento e finalização de projetos gráficos. É pintor, escultor, cenógrafo e compositor, que utiliza narrativas e flagrantes urbanos, em composições cuidadosamente iluminadas e vibrantes, imagens que gestam caráter subjetivo em confronto figurativo e abstrato.

## Referências

Andrade, Mário. (2017) *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: UBU.  
Canongia, Ligia. (s/d) *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Editora Barléu.

Carrol, Lewis. (2009) *Alice no país das maravilhas*. São Paulo: Cosac Naify.  
Zerbini, Luiz. (2006) *Rasura*. São Paulo: Cosac Naify.  
Zerbini, Luiz (2013) *Amor lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify.

# A Pós-Vida em Roberto Bellini: Entre sonhos, demônios e criações

*Nachleben in Roberto Bellini: Between Dreams, Demons and Creations*

FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO\*

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

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Juiz de Fora; Faculdade de Educação, Departamento de Educação. Rua Oswaldo Cruz, 166 CEP 36015-430 Juiz de Fora MG — Brasil. E-mail: francioneoliveiracarvalho@gmail.com

**Resumo:** O artigo reflete sobre a série Orações do artista visual brasileiro, nascido em Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais, Roberto Bellini (1979). Articula um diálogo entre a produção do artista e o conceito de *Nachleben*, ou pós-vida das imagens, cunhado pelo historiador da arte alemão Aby Warburg. Identifica-se em Bellini a permanência de formas e o caráter performático e ritualístico da arte. Ao dialogar com imagens ancestrais o artista as reconhece na história, identifica sua força e estabelece conexões formais que ressoam uma subjetividade profunda.

**Palavras chave:** Roberto Bellini / pós-vida das imagens / Aby Warburg.

**Abstract:** *The article reflects on the series 'Prayers' by Brazilian visual artist Roberto Bellini (1979), born in the city of Juiz de Fora, Brazil. It articulates a dialogue between the artist's production and the concept of *Nachleben*, or post-life of the images from German art historian Aby Warburg. In his work Bellini identifies the permanence of forms and the performatic and ritualistic character of art. In dialogue with ancestral images, the artist recognizes them in history, identifies their strength and establishes formal connections that resonate with a deep subjectivity.*

**Keywords:** *Roberto Bellini / nachleben / Aby Warburg.*

## Introdução

*Tudo nos leva a crer que existe paisagem diante de nós, antes de nós, uma “bela natureza”. Apenas depois chega o poeta, o artista, para expressar essa beleza na tela ou no papel. [...] Para se impor ao olho, como qualquer objeto de cultura, a paisagem pressupõe muitas mediações (Debray, 2003:22).*

Este artigo propõe refletir sobre a série *Orações* (Figura 1) do artista visual brasileiro Roberto Bellini (1979). As imagens, criadas a partir de 2012, são compostas por desenhos em papel, meticulosamente queimados para formarem frágeis rendas que sugerem uma relação estreita entre o olhar e a superfície, remetendo-nos tanto a obras contemporâneas, como as gravuras do paulistano Arthur Luiz Piza (1928-2017) (Figura 2), como as imagens rupestres encontradas na Serra da Capivara ou no Cânion do Poty, ambas localizadas no estado do Piauí, no Brasil, às inscrições nas rochas do Deserto do Arizona, nos Estados Unidos. Dessa forma, pretende-se articular aqui um diálogo com as ideias de sobrevivência das formas propostas por Aby Warburg (1866-1929), pois para ele interessava identificar elementos que permaneceram ou se modificaram ao longo dos tempos, assim como as semelhanças entre ritos distantes em diferentes espaços.

Roberto Bellini (1979) formou-se em desenho pela Escola de Belas Artes na UFMG e concluiu mestrado em Transmedia na University of Texas at Austin, nos EUA. Mesmo sendo jovem e reconhecido no circuito de arte, podemos dizer que é um outsider. À ele pouco interessa o mercado, a crítica e o reconhecimento público de suas criações, o que faz com que sua extensa produção seja pouco exibida publicamente, muitas vezes tratada quase como um ritual espiritual ou de purificação. Nascido em Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais, Brasil, aos sete anos Bellini foi morar nos Estados Unidos, onde seus pais faziam um doutorado e, entre várias memórias, recorda-se do encantamento pela paisagem natural tanto estadunidense quanto brasileira; os registros em livros de inscrições rupestres e as HQs encontradas na biblioteca da escola.

A trajetória de Roberto Bellini parte do desenho, depois pelo vídeo, com produções exibidas em festivais nacionais e internacionais, chegando à fotografia e à performance, tendo participado de exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior. Nesse percurso, que envolve o trabalho com vários suportes e mídias, o vocabulário gráfico do desenho apoiado na linha, no ponto, no plano, na forma e na luz permanecem como um denominador em comum de sua produção, e dialogarão com a linguagem que o artista estará explorando no momento.



**Figura 1** · Roberto Bellini, *Obra 1, série Orações* (2012).  
Papel, pirógrafo. Portfolio: Orações.

**Figura 2** · Arthur Luiz Piza, *La Grande Bleue* (1967). Gravura em metal, goiva, 77.50 cm x 57.50 cm. Acervo Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34385/la-grande-bleue>>. Acesso em: 02 de Jan. 2018.

*Com o desenho me acostumei a comunicar pela visualidade. No vídeo às vezes temos a tendência de ignorar a imagem, que pode ser apenas uma consequência de uma ação ou situação, e que está presente apenas para nos levar ao final de um discurso. Eu tento não fazer isso, eu acredito que as imagens comunicam e que não precisam de tradução. Acho que essa confiança na imagem e no olhar são frutos diretos do meu envolvimento com o desenho* (Bellini apud Cardoso, 2012:2).

Mesmo tendo o desenho como linguagem visual primeira, sua criação bidimensional ainda é pouco explorada, sendo este um dos motivos deste artigo propor um recorte a partir da série *Orações*. Entretanto, há uma grande fortuna crítica que reflete sobre a produção audiovisual de Bellini.

### **Sobre a série Orações**

O ser humano ora e pede. Deus ou energias similares o ouve e atende a prece. Antes mesmo de existirem sistemas de crença constituídos, o homem proferia palavras de apelo ao Criador, sempre com o sentido mágico de obter paz interior e alívio para o sofrimento. A oração é a comunicação e o fruto consciente do relacionamento com essa força superior durante os quais a pessoa louva, agradece, intercede pela vida de outro, pede bênçãos a ele ou a outrem, e através dela pode desfrutar da presença dos Deuses. Há algo de mágico e transcendental na oração, como também na criação artística. O que faz com que ao longo da história, das inscrições rupestres, passando pelas produções das diversas culturas e períodos até chegar à contemporaneidade, a arte esteve, e no caso de Bellini está, ligada a um caráter ritualístico e religioso, a uma necessidade humana de conter medos, controlar demônios e compreender a experiência.

Ao batizar sua série de *Orações* (Figura 3), Roberto Bellini invoca tanto a dimensão do sagrado como a do humano, pois a oração é a expressão máxima da devoção, do exercício da paciência e da prática concentrada seja para o fomento da espiritualidade ou do controle sobre si mesmo. A oração também é o canal para mediar uma ligação, um pedido, um diálogo, uma manifestação de reconhecimento diante de um ser transcendente. Ela pode ser realizada num templo, numa igreja, no interior de uma casa, entretanto, a oração de Bellini dialoga com a paisagem primeira do ser humano, a natureza.

A paisagem e o território são os cenários e, por que não, as personagens centrais de sua produção, seja nos vídeos *Teoria da paisagem* (Landscape Theory, 2005), *Jardim Invisível* (Invisible Garden, 2008), “*Cordis*” (Cordis, 2009), na instalação *Contornos* (Outlines, 2005) ou na série *Orações*. O território é a intervenção política do homem sobre o espaço, uma maneira de intervir e marcar a presença humana. São justamente estes vestígios que interessam a Bellini:

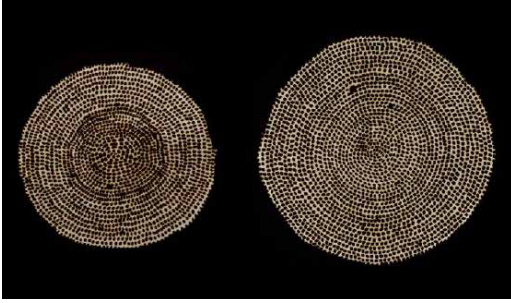
por mais que a paisagem seja recorrente em sua obra, é a presença humana no espaço que atrai o seu olhar e lhe afeta. Por isso, seu interesse recorrente aos registros rupestres e aos rituais de povos pagãos como atestam sua produção bidimensional, suas entrevistas publicadas e suas postagens em redes sociais, como a imagem de capa de seu Facebook (Figura 4).

A imagem é um registro rupestre encontradas no Parque Nacional Saguarro, no estado do Arizona. Ele faz parte do deserto de Sonora, localizado no sudoeste dos Estados Unidos e no noroeste do México. O arqueólogo Harold S. Gladwin (1947) atesta que estas inscrições nas rochas foram realizadas pelo povo Hohokan, antiga cultura nativa americana que viveu neste território entre 200 a.C até 1450. Desde o período que viveu nos Estados Unidos essa região interessa a Bellini, seja pela paisagem rochosa e desértica seja pelos registros geométricos à céu aberto. As linhas e formas que marcam a produção visual do artista dialogam com grande parte dos registros rupestres e com elementos geométricos encontrados em diversos povos americanos. Inclusive, o padrão geométrico circular, com espirais e pontilhados são importantes características da arte rupestre brasileira, principalmente a encontrada no nordeste brasileiro (Figura 5 e Figura 6).

As linhas, os pontos e as formas segundo os pesquisadores da arte rupestre americana (Gladwin:1947; Guidon:1984) são resultados da observação e estilização da paisagem, período onde o mundo natural e, o mundo sobrenatural, território do sagrado, se confundem. Ritualizada, as inscrições nas rochas não são meros registros do cotidiano, do que se vê, mas são representações da tentativa de compreender o que está além das imagens, estratégia de meditar sobre a existência e a experiência humana.

Aby Warburg estudou os processos de simbolização envolvidos nas práticas rituais de povos pagãos, com destaque para os índios Pueblos e Navajo do Novo México, Estados Unidos. Os rituais eram vistos por ele como mecanismos universais, voltados para o controle dos medos primitivos do homem, diante das forças incontroláveis da natureza, um processo que estaria na base da formação das imagens significativas de todas as culturas. Argumentou que o indígena, ao colocar uma máscara, disfarçar-se de animal e mimetizar seus movimentos não realiza tal transformação por diversão, mas porque pretende interferir magicamente na natureza — “tarefa que a personalidade humana não ampliada e inalterada não é capaz de realizar” (Warburg, 2015:221).

O caráter performático e ritualístico da arte apontado por Warburg a partir de seus estudos sobre os índios do Novo México também nos ajuda a refletir sobre a produção de Roberto Bellini. Nela o elemento catártico torna-se central e



**Figura 3** · Roberto Bellini, *Obra 11 e III, série Orações* (2012). Papel, pirógrafo. Portfolio: *Orações*.

**Figura 4** · Registros rupestres do povo Hohokan, Parque Nacional Saguaro, Arizona, Estados Unidos. Disponível em facebook.



**Figura 5** · Complexo Arqueológico de Gravuras Rupestres da Bebidinha, situado no Cânion do Poty no município de Buriti dos Montes, no Piauí. Foto: Moisés Saba. Disponível em: <http://www.portalodia.com/noticias/piaui/canion-do-rio-poty-abriga-paraiso-arqueologico-ha-mais-de-5-mil-anos-262106.html>

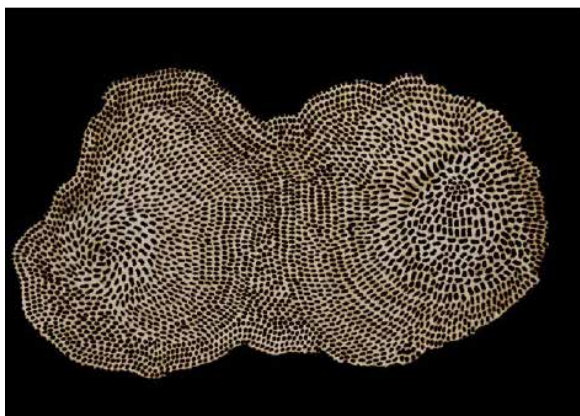
**Figura 6** · Complexo Arqueológico de Gravuras Rupestres da Bebidinha, situado no Cânion do Poty no município de Buriti dos Montes, no Piauí (Detalhe). Foto: Benedito Rubens. Disponível <https://cidadeverde.com/noticias/95809/canion-do-poty-poder-maior-sitio-mundial-com-arte-rupestre>

propulsor de ideias e explorações estéticas, mecanismo de retorno e expansão de si mesmo. A pirografia, técnica utilizada pelo artista na série *Orações* (Figura 7 e Figura 8), foi uma das primeiras tecnologias artísticas exploradas pelos homens e surgiu a partir da descoberta e do domínio do fogo, que desde a sua origem torna-se símbolo da transformação, do controle da natureza e da sobrevivência humana.

Warburg concebeu as imagens como símbolos condensadores de uma memória coletiva, que circulariam através do tempo, reativando-se e modificando-se ao inserir-se em momentos históricos específicos. Para explicar essa sobrevivência da imagem passada em outras culturas, Warburg desenvolveu o conceito de *Nachleben*, ou pós-vida, das imagens. Fritz Saxl, colaborador de Warburg, aproximou tal conceito da ideia de arquétipos de Jung. No entanto, Didi-Huberman, um dos mais entusiasmados estudiosos de Warburg, rejeitou tal aproximação, com argumentos semelhantes aos levantados pelo filósofo Giorgio Agamben no artigo *Aby Warburg e a ciência sem nome*, de que as imagens para Warburg à diferença dos arquétipos de Jung são realidades históricas, inseridas num processo de transformação das culturas, e não entidades a-históricas.

Ao dialogar com imagens ancestrais, Roberto Bellini as reconhece na história, identifica sua força e estabelece conexões que a partir das formas ressoam emoções e uma subjetividade profunda. “*Eu acredito que as imagens comunicam e que não precisam de tradução*” (Bellini apud Cardoso, 2012:2). A lógica baseia-se na argumentação verbal, ao passo que a estética se fundamenta nos sentidos — no caso específico da história da arte, na visão. Isso nos leva novamente a uma das inquietações de Warburg em relação a escrita da experiência visual pois experimentamos a arte por meio da visão, mas a explicamos com palavras. A busca por um método de análise das imagens que não fosse totalmente dependente da escrita foi uma das obsessões de Warburg e origem de seu projeto mais ambicioso, o Atlas Mnemosyne (1929).

Ele seria uma história da arte sem palavras, ou ainda, uma história de fantasmas para pessoas adultas. O Atlas Mnemosyne foi composta por 79 painéis, com fundo preto, reunindo cerca de 900 imagens fotográficas de diferentes culturas que tinha o objetivo de comprovar como elementos artísticos diversos eram recriados ou sobreviviam nas imagens históricas. Como observou Didi-Huberman (2013), ele desenvolveu nesse projeto uma teoria da história calçada em temporalidade não linear, em que as imagens, portadoras de memória coletiva, romperiam com o continuum da história, traçando pontes entre o passado e o presente. Funcionando como “sintomas”, no sentido freudiano, as imagens sobreviveriam e se deslocariam temporal e geograficamente, criando fenômenos diacrônicos complexos.



**Figura 7** · Roberto Bellini, *Obra 1V, série Orações* (2012).  
Papel, pirógrafo. Portfolio: Orações.

**Figura 8** · Roberto Bellini, *Obra V, série Orações* (2012).  
Papel, pirógrafo. Portfolio: Orações.

O conceito de *Nachleben* nos permite aproximar a série *Orações*, de Roberto Bellini às antigas inscrições nas rochas do Deserto do Arizona, no Cânion do Poty ou as gravuras e relevos contemporâneos de Arthur Luiz Piza, onde também as formas geométricas arredondas e marcadas pela gestualidade do artista exploram profundidades, espaço e jogos de luz.

### Referências

- Agamben, Giorgio (2009). "Aby Warburg e a ciência sem nome". In: Bartholomeu, Cesar (org.). Dossiê Warburg. *Revista Arte & Ensaios*. ISSN: 2448-3338. N. 19: 118-143.
- Cardoso, Glaura (2012). "Apresentação de Roberto Bellini". *Portfolio: Orações*. S/ ISBN.
- Debray, Régis (2003). *Acreditar, ver, fazer*. São Paulo: Edusc. ISBN: 978-8574601946.
- Didi-Huberman, Georges (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN: 9788578660796.
- Gladwin, Harold S (1947). *Men out of Asia*. NY, EUA: McGraw-Hill Book Company.
- Guidon, Niède. (1984). "L'art rupestre du Piauí dans le contexte sud américain. Une première proposition concernant méthodes et terminologie" [Thèse de Doctorat d'États-Lettres], 5 vol., 1132 p. Paris: Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne.
- Warburg, Aby (2015). *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 8535925325.

# A autoetnografia como processo poético na produção de Danilo Perillo

*The autoethnography as a poetic process in the  
production of Danilo Perillo*

PAULA ALMOZARA\*

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

\*Brasil, Artista visual, professora e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Faculdade de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte do Centro de Linguagem e Comunicação. Campus I, Rodovia Dom Pedro I, km 136, Parque das Universidades — Campinas — SP, CEP 13086-900, Brasil. E-mail: almozara@gmail.com

**Resumo:** Trata-se de uma reflexão sobre a autoetnografia como uma forma metodológica implícita e imbricada à produção artística, utilizando como base de estudo a experiência de construção poética do artista brasileiro Danilo Perillo a partir de sua pesquisa de doutoramento intitulada "A eterna permanência: genealogia de uma apropriação"

**Palavras chave:** Autoetnografia / Danilo Perillo / apropriação / processos gráficos / arquivo / Eva.

**Abstract:** *The article is a reflection about autoethnography as an implicit methodological approach in an artistic production using the personal experience as a base of study for the poetic construction of the Brazilian artist Danilo Perillo in his doctoral research titled "The eternal permanence: genealogy of a appropriation".*

**Keywords:** *Autoethnography / Danilo Perillo / appropriation / graphic processes / archive / Eva.*

Pretende-se explorar a ideia da autoetnografia (Motta & Barros, 2015) como uma possibilidade metodológica implícita na pesquisa em Artes Visuais, tendo como elemento de reflexão a produção poética do artista brasileiro Danilo Perillo.

O trabalho desenvolvido pelo artista interessa de modo particular dentro desse escopo por abranger questões relativas à utilização de arquivos pessoais em conexão com procedimentos gráficos históricos propondo uma narrativa ficcional.

A autoetnografia configura-se como método, mas pode ressaltar uma dupla função dentro das Artes, desdobrando-se em um dispositivo prático-processual, considerando que a autoetnografia:

*Em linhas gerais tem como objetivo requalificar a relação entre objeto e observador, ressaltando a importância desta interação e da experiência pessoal do pesquisador como forma de construção do conhecimento.* (Motta & Barros, 2015).

No trabalho de Danilo Perillo, não se pode pensar a experiência como algo meramente autobiográfico, pois observa-se que os aspectos factuais da vida pessoal do artista, embora inerentes à sua poética, apresentam-se como um impulso inicial para a construção de uma ficção, mas sua prática vai além de uma tentativa de estruturação objetiva sobre um estudo de parentesco.

Embora sua pesquisa de doutoramento seja intitulada “A eterna permanência: genealogia de uma apropriação”, a referência à “genealogia” é uma provocação que indica um diálogo do artista com o “arquivo” familiar, em especial, o deixado por seu bisavô, o pintor italiano Angelo Perillo. Sendo que, nesse contexto, há uma atualização dos aspectos histórico-culturais a partir do termo “apropriação” por meio do qual Danilo cria situações ficcionais.

Para situar Angelo Perillo e sua importância na história do patrimônio artístico e do sacro brasileiro, é preciso dizer que ele foi o responsável pelas pinturas realizadas entre os anos de 1925 a 1931, no teto e nas paredes (Figuras 1) da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção de Limeira (1856):

*Perillo utilizou-se de motivos fitomorfos em estêncil, tão difundidos naquele período e técnica bastante difundida em seu país de origem. O interior do templo passou a ser azul, dourado e bege. É também dele a pintura de Nossa Senhora da Assunção no teto da capela-mor [...] A pintura de Perillo desgastou-se com o tempo e o pintor Tertuliano Pazelli, procurou refazê-la, porém, os motivos sofreram algumas simplificações, de modo que a pintura realizada, que é a que chegou aos dias atuais, ainda que de grande beleza, é artisticamente inferior à de seu antecessor”* (Rosada & Bortolucci, 2013:282).



**Figura 1** - Angelo Perillo, 1925-1931. Teto da capela-mor de Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte e Assumpção de Limeira, Estado de São Paulo, Brasil. Fonte: Lins, 2017.

**Figura 2** - Angelo Perillo, 1937. Sem título. Técnica: tinta à óleo sobre tela, dimensões 75 x 95,5 cm cm.

Crédito: foto de Danilo Perillo.

O objeto mais emblemático do arquivo familiar, que fundamenta a pesquisa de Danilo e, assim, a ideia de apropriação, é uma pintura a óleo sobre tela realizada por Angelo e datada de 10 de fevereiro de 1937 (Figura 2), na qual se destaca uma figura feminina que está sentada ao sopé de uma árvore ressecada, com o corpo curvado para frente tendo o rosto escondido pelas mãos e cabelo. A predominância de cores terrosas, no primeiro plano, em uma paleta bastante restrita, com o plano de fundo destacado pelo vermelho, impõe uma certa dramaticidade que denota um “ocaso”. Embora a anatomia da imagem não seja totalmente precisa, essa aparente falta de estrutura colabora de forma expressiva para a sensação de abandono e para a de tristeza, o que leva a crer que a temática da obra esteja relacionada à representação de Eva e à de sua “queda” conforme as escrituras bíblicas.

Danilo sempre se viu fascinado por essa obra, talvez pelo desejo de sincronia com sua própria poética artística. As conclusões as quais chegou sobre o tema foram, obviamente, baseadas na iconografia e nas atividades artísticas ligadas à pintura religiosa desenvolvida pelo seu bisavô. Nenhum documento comprobatório afirma que esse nu feminino, único produzido por Angelo, seja uma representação de “Eva”. De qualquer modo, essa pintura provocou Danilo pelo fato de sugerir a questão e pela forma como essa suposta “Eva” está sujeita a suportar sozinha as dores da descoberta da dualidade.

### **Eva e a poética da dualidade**

Embora Danilo tenha dedicado desde sempre uma parte de seu trabalho a referências sobre “Eva”, sua poética possui uma dimensão sgnica que o afasta do motivo religioso, e por certo estigmatizado, da figura feminina como tratada por Angelo.

Os trabalhos de Danilo operam relações com o feminino e com a sexualidade e não com o sentido de “pecado” como o observado nas doutrinas judaico-cristã.

Enquanto Angelo trata da desolação, Danilo busca a consolação. Como afirma Campbell:

*Adão e Eva se expulsaram a si mesmos do jardim da Unidade Atemporal, você pode dizer assim, pelo simples fato de haverem reconhecido a dualidade. Saindo para o mundo, você tem de agir em termos de pares de opostos. (Campbell, 2012:58).*

Danilo lida com o “reconhecimento da dualidade” e, portanto, com a sexualidade, citando-se aqui o conjunto de obras que integraram sua pesquisa de mestrado “Visões (do não visto)” (Perillo, 2011), com séries que se intercalam e se sobrepõem, como “Eva” de 2001 a 2007 (Perillo, 2011:72 e 76) e as séries de

2010: "Daphne" (Perillo, 2011:75), Euterpe (Perillo, 2011:79) e Marilyn (Perillo, 2011:89).

Na "representação" do corpo feminino, Danilo procura entender os conceitos determinantes de uma mito-poética do corpo e tomado pela questão anímica procura romper com relações de poder que emanam de iconografias sociais objetificadas e mercantilizadas.

"Eva" é, afinal, uma grande metáfora na estrutura poética de Danilo que reafirma o "agir" para a vida pelo "reconhecimento da dualidade", mas paradoxalmente busca a "unidade transcendente" (Campbell, 2012), considerando todas as referências utilizadas pelo artista desde Euterpe, Daphne até Marilyn.

Nesse sentido, Danilo captura a ideia do feminino como ação vital, ou seja, o que impulsiona a vida e, contrariando o senso comum, apresenta imagens nas quais a sexualidade e a sensualidade não são explicadas ou explicitamente evocadas, mas são regidas pelas sutilezas, como a própria ideia poética das expressões que o artista usa, inclusive no título de seu trabalho: "Visões (do não visto)".

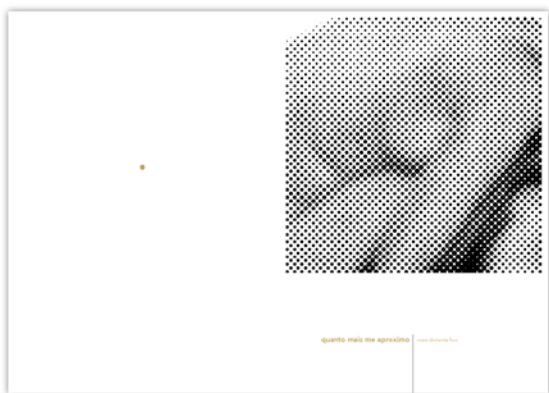
### "A eterna permanência"

Posteriormente, a forma como Danilo operacionalizou seu trabalho a fim de criar uma "genealogia de apropriação" em sua pesquisa de doutorado, e não perder a natureza anímica de sua poética, foi a de implicar a única pintura de nu feminino realizada por Angelo como símbolo de seu trabalho, evitando sujeitar a imagem à imposição de dogmas religiosos.

Foi no "afastamento" que eles se encontraram e, ao perceber isso, Danilo idealizou a primeira obra desse "diálogo" mnemônico que intitulou de "a eterna permanência".

Tratam-se de uma série de serigrafias e de um livro de artista realizado, segundo Danilo, em "parceria" com seu bisavô, no qual a figura feminina da pintura de 1937 é o elemento principal das gravuras e do livro. As imagens são realizadas com o recurso do *halftone* por meio de retícula em serigrafia e depois digitalizadas para impressão do livro de artista. Danilo apresenta o trabalho como uma pequena instalação de parede conforme a Figura 3.

Na primeira página do livro do lado direito, pode-se ler a frase "quanto mais me aproximo, mais distante fico" e acima observa-se a imagem do corpo feminino da pintura de Angelo representada com uma retícula expandida — a mesma imagem apresentada na serigrafia da instalação -, percebendo-se apenas a trama reticular, ou seja, não se consegue identificar de imediato a figura. Ao folhear o livro, a imagem em *halftone* vai paulatinamente sendo comprimida e a figura vai se formando com a diminuição do tamanho da retícula, até que, na

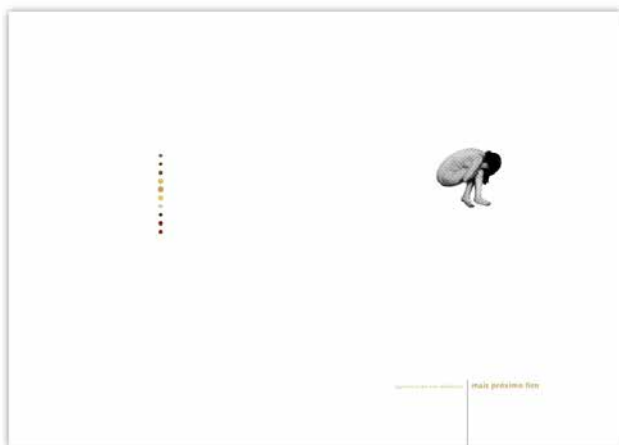


**Figura 3** · Danilo Perillo, 2014. Título da obra: “a eterna permanência”. Serigrafia e Livro de artista (impressão digital sobre papel de algodão), dimensões 50,5 x 100 cm.

Crédito da foto: Danilo Perillo.

**Figura 4** · Danilo Perillo, 2014. Título da obra: «a eterna permanência». Livro de artista, página 1: “quanto mais me aproximo, mais distante fico”. Técnica: impressão digital sobre papel de algodão, dimensões 21 x 14,8 cm (livro fechado).

Crédito da foto: Danilo Perillo.



**Figura 5** · Danilo Perillo, 2014. Título da obra: "a eterna permanência". Livro de artista, página 10: "quanto mais fico distante, mais próximo fico". Técnica: impressão digital sobre papel de algodão, dimensões 21 x 14,8 cm (livro fechado). Crédito da foto: Danilo Perillo.

**Figura 6** · Danilo Perillo, 2016. Processo de construção da obra: "Página de um livro não impresso". Clichê em cobre, elementos de tipografia sobre o livro utilizado como modelo, dimensões da página 23 x 15,5 cm. Crédito da foto: Danilo Perillo.

**Figura 7** · Danilo Perillo, 2016. Processo de construção da obra: "Página de um livro não impresso". Clichê em cobre, montagem com os tipos móveis e espaçadores para impressão tipográfica. Crédito da foto: Danilo Perillo.

última folha, é possível perceber por completo a imagem reproduzida e a frase “quanto mais me distancio, mais próximo fico”.

A figura feminina é apresentada sempre na página à direita, enquanto a página esquerda constitui-se por pontos que reconstróem a paleta de cores que a pintura de Angelo apresenta, indo da cor dominante do primeiro plano até a cor dominante do último plano (Figura 4 e Figura 5).

Danilo assume uma vertente que é ao mesmo tempo lírica no sentido de estabelecer uma coautoria com seu bisavô, quase em um formato de uma ode, exaltando a personagem que iniciou esse diálogo subjetivo entre eles, e, por outro lado, assume um formato gráfico que pelas suas características e pelas suas particularidades de produção contém em sua fatura elementos técnicos que conseguem exaltar a poética desse distanciamento e aproximação de maneira ao mesmo tempo documental — vislumbrado pelo formato do livro de artista como suporte em seu significado histórico — e poético pela revelação sutil e intimista de uma (a)temporalidade que distingue os dois “autores”.

### “Página de um livro não impresso”

Em “Página de um livro não impresso” (Figura 8), Danilo desenvolve ainda mais a ideia de um dispositivo documental, que desta vez amplifica ficcionalmente o *status* histórico de seu bisavô, trabalhando enfaticamente com uma ideia visual e gráfica de apropriação por meio de formas de validação pelas quais os artistas, de modo geral, estão e estavam sujeitos às classificações enciclopédicas dentro da Crítica e da História da Arte.

No arquivo familiar ao qual Danilo teve acesso, coincidentemente se encontrava uma coleção de História da Arte de Sheldon Cheney de 1957, que pertenceu a Pantaleão Perillo, filho de Angelo.

Ele por intermédio dessa descoberta toma novamente a imagem feminina da pintura de Angelo e o volume IV da coleção de livros de Pantaleão, e, em um situação sincrônica, estabelece uma peça gráfica-poética que reconstrói em fac-símile uma página “arrancada” do livro de Cheney (1957) no qual Angelo Perillo figura ficcionalmente com um verbete próprio (Figura 6, Figura 7 e Figura 8).

Os processos tipográficos (Figura 6 e Figura 7) desenvolvidos por Danilo conseguiram reproduzir fielmente o *design* da parte impressa do livro (Figura 6) chegando ao ponto de simular até mesmo a textura e a cor do papel do livro original (Figura 8), em especial o desgaste do tempo.

O clichê (Figura 7) é uma reprodução da pintura de 1937 de Angelo e feita por Danilo a partir de técnicas de gravação fotográfica sobre placa de cobre, simulando os pontos e a textura constitutiva de um clichê em zinco gravada



**Figura 8** · Danilo Perillo, 2016. Título da obra: "Página de um livro não impresso". Técnica: tipografia e clichê sobre papel, dimensões 23 x 15,5 cm. Trata-se de uma simulação ficcional a partir da página de livro CHENEY (1953). Crédito da foto: Danilo Perillo.

**Figura 9** · Danilo Perillo, 2010-2014. Série: Marilyn. Impressão sobre papel e montagem em acrílico. Série com tamanhos variáveis. Crédito da foto: Danilo Perillo.



**Figura 10** - Danilo Perillo, 2016. Título da obra: "Página de um livro não impresso". Técnica: tipografia e clichê sobre papel, dimensões 23 x 15,5 cm. Detalhe da gravação manual para simulação do papel perfurado pela "ação do tempo". Crédito da foto: Danilo Perillo.

fotomecanicamente em relevo. E o texto é reconstruído por tipografia com as fontes idênticas as utilizadas no livro original (Figura 6 e Figura 8).

No entanto, é no “desgaste” que ocorre o outro diálogo visual entre a obra de Angelo e a de Danilo, as marcas de encadernação ao lado esquerdo da página indicam que essa parece ter sido arrancada do livro, ao mesmo tempo em que a folha apresenta um ataque sistematicamente violento de insetos (Figura 8). Nesse ponto, é importante notar que ao lado direito o que se pressupõe serem perfurações realizadas por cupins ou traças, é na verdade uma composição reticular que, depois de uma observação cuidadosa, é possível perceber a figura de um dos trabalhos anteriores de Danilo, no caso a imagem de Marilyn (Figura 9 e Figura 10).

Danilo impõe uma cuidadosa necessidade de verificar os mínimos detalhes, impulsionando o observador a se transformar em um investigador que deve analisar um documento antigo e precioso.

### **Conclusão**

No cuidado de observação é que reside a máxima da autoetnografia, pois a produção de Danilo em suas referências e diálogos subjetivos exigem uma amplificação de repertório.

Assim, a autoetnografia está considerada aqui de forma implícita na construção desse processo poético, pois uma reflexão sobre uma obra cuja produção está interligada a elementos mnemônicos e a motivações pessoais são determinadas por escolhas sincrônicas e intuitivas na construção do conhecimento e se revela por meio do “como” e “porque” a operacionalização e a instauração se deram.

Por sua vez, as representações do corpo são atávicas ao ser humano como elementos historicizados (Bourriaud, 2009) e cosmogônicos que preconizam uma explicação sobre a origem da criação dos seres sencientes e por si estabelecem também estratégias, padrões e fundamentos para tais representações.

No entanto Danilo rompe com esses estigmas e converte as apropriações e proposições conceituais em elementos poéticos cuja a principal característica é, na verdade, apesar de se valer da dualidade sexual, almejar a transcendência dos pares de opostos e conquistar a unidade.

Paradoxal e propositalmente, expõe uma condição metafórica, onde as relações entre obra e observador devem assumir a força sutil de (des) mascarar o não visto.

## Agradecimentos

Apoio da FAPESP, processo no 2017/17112-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

## Referências

- Bourriaud, Nicolas (2009). *Pós-produção, como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8561635118
- Campbell, Joseph (2012). *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena. pp. 44-50. ISBN: 8572420088
- Cheney, Sheldon (1953). *História da Arte*. Volume IV, tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora. S/ ISBN.
- Lins, Plínio et al. (2017). *Patrimônio espiritual, histórias, fotografias e significados das igrejas mais bonitas do Brasil*. [Consult. 2017/11/07]. Disponível em: <<https://patrimonioespirtual.org/>>
- Motta, Pedro Mourão Roxo da, & BARROS, Nelson Filice de. (2015). "Resenha". *Cadernos de Saúde Pública*, 31(6), 1339-1340. Epub June 00, 2015.
- <https://dx.doi.org/10.1590/0102-311XRE020615>
- Perillo, Danilo Roberto (2011). *Visões (do não visto)*. Dissertação de Mestrado em Artes. Orientadora: Ribeiro, L.E.F. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Artes, Pós-Graduação em Artes. [Consult. 2017/11/07]. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284402>>
- Rosada, M. e Bortolucci, M. (2013). "A Igreja da Boa Morte de Limeira: Uma amálgama de conhecimentos forâneos". IN: *Atas IX Encontro de História da Arte: Circulação e trânsito de imagens e ideias na História da Arte*. BARROS (Org.), André R. [et al.]. Campinas, SP: UNICAMP/IFCH/CHAA. ISBN: 978-85-86572-60-9. [Consult 2017/11/05]. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/chaa/eha/edant\\_ixeha.html](http://www.unicamp.br/chaa/eha/edant_ixeha.html)>

# Ángel Bados y la transmisión del saber del arte

## *Ángel Bados and the transmission of art's knowledge*

ISKANDAR REMENTERIA ARNAIZ\*

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

\*España, músico y realizador audiovisual.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU); Escuela de Magisterio, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical. Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, España. E-mail: iskandaraitor.rementeria@ehu.es

**Resumen:** Desde la década de 1980 el compromiso de Ángel Bados con la creación no se ha reducido únicamente a su práctica como escultor, sino que ha estado igualmente ligado a una labor de transmisión del saber del arte. Ambas prácticas se sustentan, sin embargo, sobre un mismo fundamento: aquel que reconoce en el arte un saber específico eminentemente estructural y técnico. En este artículo abordaremos la relación entre ambas prácticas para preguntarnos sobre las condiciones técnicas para una transmisión del saber del arte hoy.

**Palabras clave:** Ángel Bados / escultura / saber del arte / transmisión / estructura / lo técnico / País Vasco.

**Abstract:** *Since the 1980s Ángel Bados' commitment to creation has not only been reduced to his practice as a sculptor, but has also been linked to a work of transmitting the knowledge of art. Both practices are based, however, on the same foundation: that which recognizes in art a specific eminently structural and technical knowledge. In this article we will address the relationship between both practices to ask about the technical conditions for a transmission of art knowledge today.*

**Keywords:** *Ángel Bados / sculpture / knowledge of art / transmission / structure / the technical / Basque Country.*

## Introducción

El presente artículo aborda la idea de la transmisión del saber del arte a través de figura del artista Ángel Bados (Olazagutia, 1945). El artista navarro, cuya última exposición individual ha tenido lugar en la Galería Carreras Múgica (Bilbao, 2017), formó parte en los años 80 de la denominada “Nueva Escultura Vasca” (NEV), una etiqueta de identificación elaborada por la crítica de arte de la época. No obstante, más allá del proceso de renovación del lenguaje escultórico llevado a cabo por Bados y sus compañeros artistas en la ciudad de Bilbao, lo que les caracterizaría con igual importancia desde entonces será la labor de transmisión llevada a cabo tanto en la facultad de Bellas Artes del País Vasco (UPV/EHU) como en talleres impartidos en espacios alternativos, donde se fueron fraguando distintos procesos de transmisión del saber del arte que, adaptándose a los tiempos, alcanzan distintas generaciones de artistas vascos hasta la actualidad.

A partir de la relación entre la práctica artística y las experiencias docentes llevadas a cabo por Bados, la intención de este artículo es pensar sobre las condiciones técnicas de una estética aplicada a la transmisión del saber del arte (Figura 1, Figura 2).

### 1. Praxis del arte y las estéticas aplicadas

La trayectoria del artista Ángel Bados comienza en el año 1975 renunciando ideológicamente al objeto escultórico en favor del carácter efímero de la instalación, hecho por el cual fue localizado por la crítica dentro de los llamados medios alternativos, siendo invitado posteriormente a formar parte de la paradigmática exposición *Fuera de formato* (Madrid, 1983) que pretendía tomar el pulso a las prácticas conceptuales del Estado español. Sin embargo, la trayectoria artística de Bados en aquella época estuvo determinada en mayor medida por otro artista vasco, Jorge Oteiza (Orío 1908 — Alzuza 2013), que en su condición de tardomoderno redefinía las aspiraciones políticas del constructivismo ruso. “Yo descubrí a Oteiza, al de la estética cuando estudiaba Bellas Artes en Madrid. Y me identificaba con el Oteiza que aparecía en el *Quousque Tandem!* Para mí era como una identificación, un reconocimiento” (Bados, apud Rementeria Arnaiz, 2016).

Curiosamente, *Quousque Tandem!* (orig.1963) fue un libro paradigmático en el País Vasco porque en él Oteiza proponía una renovación de la cultura vasca fundando una estética derivada de su propósito experimental en escultura lo cual, dada la situación política del país sometido a la Dictadura franquista, servía de acicate simbólico para la resistencia ideológica del nacionalismo vasco.



**Figura 1** · Vista general de la exposición de Ángel Bados "Para ambos lados de la frontera". Galería Carreras Múgica, Bilbao 2017. Fuente: Galería Carreras Múgica.

**Figura 2** · Ángel Bados, *Para ambos lados de la frontera II*, 2011. Plomo y tela. 91x163x107cm. Exposición "Para ambos lados de la frontera", Galería Carreras Múgica, Bilbao 2017. Fuente: Galería Carreras Múgica.

No obstante, el libro guarda otros apartados, menos atendidos en aquella época, en los que Oteiza desarrolla unas estéticas como mecanismos conceptuales con el fin de entender y transmitir su práctica artística experimental, e igualmente para ubicarla en relación a otros artistas de la historia del arte. La finalidad de Oteiza era identificar y redefinir el compromiso histórico y social del arte contemporáneo. El escultor elaboró una “Estética objetiva”, estructural, que tratará de los problemas internos del arte, experimentado éste como un proceso de desalienación por medio de la desarticulación del lenguaje llevado a cabo por el sujeto artista en la elaboración de una nueva subjetividad. En este sentido, para Oteiza se da un íntimo vínculo de carácter constructivo entre el sujeto artista y la obra, pero bajo la presión de la urgencia ideológica propia del contexto de la Dictadura, asegurará que la obra de arte no es capaz de transformar por sí misma la cultura, por lo que desarrollará las “estéticas aplicadas” en su voluntad de traspasar el saber devenido del arte para su aplicación en otras disciplinas (como la arquitectura, el urbanismo o la pedagogía) con el fin de lograr una verdadera renovación cultural (Figura 3, Figura 4).

## **2. La condición estructural de la escultura**

Por su parte, Bados se encontrará con otros artistas a su llegada a Bilbao con los que establecerá una relación no sólo de amistad, sino de profunda inmersión en la práctica del arte y su transmisión, ya que algunos de ellos formarán parte del profesorado en la también reciente Facultad de Bellas Artes de Bilbao. Bados compartía con sus compañeros el mismo taller situado en el muelle de Uribitarte, por lo que su práctica estuvo en todo momento acompañada de los debates mantenidos con ellos sobre la posibilidad de redefinir el proyecto moderno en el contexto posmoderno. Debates atravesados por el estructuralismo y el posestructuralismo, por Beuys, y también por Oteiza. “Lo que nos ponía en común era Oteiza fundamentalmente, su escritura y su escultura, creo que ahí coincidimos” (Bados, 2016).

Las lecturas formalistas que se llevaron a cabo en la época sobre la obra de Bados y sus compañeros les identificaban como un paso natural en línea de continuidad con las obras de Oteiza, caracterizándoles así como representantes de la NEV. No obstante, Bados y sus compañeros no establecieron una relación devota hacia Oteiza sino que, al mismo tiempo que se identificaban y reconocían en el escultor oriotarra, rechazaban algunos de sus presupuestos. Esta particular aproximación, atravesada por otros referentes como Joseph Beuys, dio lugar a una práctica que se colocaba en relación crítica frente a los entonces imperantes neoexpresionismo y transvanguardia (Figura 5, Figura 6).

Bados fue orientando su práctica desde la instalación hacia la constitución de un objeto propiamente escultórico en el que su dimensión estructural tomaba preeminencia: "En ese tiempo el valor era la transparencia estructural para un compromiso personal o vital que cada uno incluía según sus deseos o sus anhelos" (Bados, 2016).

*la estructura de las relaciones es lo que más cuenta [...] para que el deseo –única afirmación proyectual– se cumpla [...] Como todo ser vivo, mantiene la capacidad transformadora desde la energía generada en el acontecimiento de la relación. Un tipo de estructura, por otro lado, vitalmente dialéctica, que insta a la participación. (Que- ralt, 1988:s/p.)*

Sin embargo, la estructura jamás asentará en una suerte de equilibrio o estado homeostático. Ante un encuentro dialéctico de los componentes de la escultura, Bados siempre recurrirá a un tercer elemento que desbarate su estructura; un hecho que se ha mantenido durante toda su trayectoria hasta su última exposición individual en Bilbao.

*desde el primer movimiento material, la parte lógica de la estructura ha de soportar toda clase de roturas e imprevistos, como sucesos por donde prende el deseo, y para cuya satisfacción hay que echar mano ineludiblemente de un 'hacer con lo que no se sabe' que, en mi opinión, es propio del obrar del Arte (Bados, 2017b:s/p).*

### 3. Transmisión del saber específico del arte

"La cercanía de la arquitectura, por los amigos arquitectos, me permitía reconocer el arte fuera de él" (Bados, 2016). Lo que caracterizaría a Bados desde finales de la década de 1980 sería cierta posición ideológica de compromiso con el arte que, resuelta de distinta manera a como lo hizo Oteiza, mantenía en su trasfondo el reconocimiento de la especificidad del saber del arte y la posibilidad de su transmisión. Dicha especificidad no estaba determinada en términos de contenido, procedimientos, o temas específicos, sino en un modo –indeterminado– por el que la práctica artística determinara, de acuerdo a las particularidades de un tiempo, lugar y sujeto concretos, el proceso de una autoconstrucción subjetiva en relación dialéctica con la cultura. Un compromiso que, tal y como indica el mismo Bados, no sólo se produjo gracias a las obras de arte de Oteiza, sino también a cierta identificación en la lectura de los escritos elaborados por el escultor oriotarra desde una sensibilidad derivada del trabajo con el arte; en su estética:



**Figura 3** · Ángel Bados, Sin título, 1983. Cera y grafismos. Exposición "Fuera de formato", Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 1983. Fuente: el artista.

**Figura 4** · Ángel Bados, Sin título, 1983. Cera y grafismos. Exposición "Fuera de formato", Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 1983. Fuente: el artista.



**Figura 5** · Ángel Bados, *Donna*, 1987. Acero y cobreado. 83x79x45 cms. Exposición "Ángel Bados. Esculturas 1987", en la Galería Fúcares, Almagro-Madrid, 1988. Fuente: Galería F2.

**Figura 6** · Ángel Bados, *El dilema de Alberto*, 1987. Acero y madera. 170x125x33 cms. Exposición "Ángel Bados. Esculturas 1987", en la Galería Fúcares, Almagro-Madrid, 1988. Fuente: Galería F2.

*Eso creo que es lo que nos maravilla de la escritura de Oteiza [...] en la escritura hay una transmisión del saber hacer de escultor [...] Si no, aquello sería un discurso insoportable con falta de estructura. [...] no hay otra cosa que un saber hacer transmitido en su enseñanza, porque no es teoría, no es discurso, es otra cosa. [...] la estética aplicada en su escritura es maravillosa. La clave es cómo se hace, cómo se lleva a la práctica eso (Bados, 2016).*

Advertiríamos por tanto que la “estética aplicada”, aquella responsable de transmitir el saber del arte más allá de éste, no es sólo cuestión de ideología, sino que en sí misma precisa un abordaje igualmente técnico para el cumplimiento de su objetivo. De este modo, la cuestión de la *estructura* en Bados no sólo se habría dirimido en la constitución del objeto escultórico sino que, en cierto modo, supondría un saber capaz de aplicarse en otros contextos, como el educativo.

Al enfocar esta cuestión técnica hacia el compromiso de Bados orientado a la enseñanza habríamos de considerar que, al tratarse de un “saber hacer con lo que no se tiene [...] un saber esencial de raíz puramente estructural, ayuda al buen funcionamiento de todo dispositivo, ya sea pedagógico o educativo” (Bados, 2017a). De hecho, tal dispositivo complementaría la función atribuida por Bados al arte, por cuanto “puedo reconocer a la educación como un proceso de desalienación de unos u otros órdenes simbólicos imperantes” (Bados, 2017a).

No obstante, en el contexto de las clases prácticas o de taller Bados no ponía en práctica de laboratorio ninguna noción estructural, conceptual o simbólica, sino que proponía “algún modelo de estructura formal -la estructura para el sentido- capaz de sostenerse donde el sentido falla, justo en el lugar, distinguido y singular del deseo del alumno, de cada alumno, uno a uno” (Bados, 2017a). De este modo, la elaboración de un dispositivo permitía incluso que una clase eminentemente teórica adquiriese en ciertos momentos cierta condición de acontecimiento, en cuanto experiencia de transmisión de algo que es propio del arte. Como profesor en el Master de la Facultad de Bellas Artes, Bados empleaba la tríada del psicoanalista Jacques Lacan (Real-Imaginario-Simbólico) no sólo para hacernos conocer su teoría, sino fundamentalmente para ofrecer una estructura capaz de, por un lado, establecer un conjunto de significantes para un uso compartido acerca del arte y, por otro, acoger la singularidad de los deseos y anhelos de cada sujeto en un dispositivo erigido como mecanismo para el pensamiento *para/desde* el arte.

Asimismo, Bados llevó a cabo durante la década de 1990 algunos talleres fuera del ámbito académico, en el centro de arte y cultura contemporánea Arteleku (Gipuzkoa), en los que participaron artistas como Itziar Okariz, Jon Mikel

Euba, Asier Mendizabal o Sergio Prego, que en su trayectoria han constituido igualmente proyectos orientados hacia una transmisión del saber del arte, como Kalostra (San Sebastián, 2015) o Proforma (MUSAC, 2013). "El que los jóvenes practicaran ese hacer bajo condición de estructura clara y transparente para las ilusiones, ideas, deseos de cada uno se cumplieran, creo que esa fue una responsabilidad no pensada que nos distinguía y nos diferenciaba. Y eso parece que es lo que se ha transmitido, y lo que también pondría en valor la obra de las siguientes generaciones" (Bados, 2016).

### Conclusiones

Para Bados, el saber específico del arte se fundamenta en un saber hacer de lo que no se tiene, de lo que falta. Por tanto, ¿cómo llevar a cabo desde esta perspectiva una investigación *en arte*? ¿cómo salvarse incluso de la contracción que implicaría pensar *en arte*?

*Dejándose atravesar por lo no pensable del arte, mediante una suerte de escritura que arriesgue la inscripción, diría material, de lo que se resiste a ser dicho, sabiendo que de esa resistencia dependerá igualmente la cualidad de afecto de tal escritura, por no decir, del mismo pensamiento. [...] En esa resistencia de pensar lo no pensable, es donde ahí la escritura o el pensamiento se juega el afecto (Bados, 2017a).*

El afecto es lo que queda registrado corporalmente, la afectación que produce la poesía en cuanto atentado al sentido. Desde un saber de estructura indeterminado, tal *escritura* -dispositivo técnico- deberá determinarse según las cualidades del tiempo propio y las particularidades de cada contexto y sujeto. El hecho de que Bados haya sido el director de mi Tesis doctoral sobre Oteiza, así como uno de los escultores tratados en un trabajo audiovisual que realicé, implicó en dichos trabajos cierto compromiso personal hacia el cuestionamiento y la redefinición de una investigación en torno al arte. En este sentido, tal trabajo ha procurado situarse en el intento, más allá o más acá del arte, de incorporar algo propio de su carácter técnico y estructural en orden a una transmisión, no sólo de ideas, sino fundamentalmente de afectos, gracias a un dispositivo cuya creación y desarrollo garantizase cierta vinculación entre el destino del sujeto y aquello que lleva a cabo; una técnica situada en las mismas condiciones de riesgo sobre las que discurre una práctica capaz de transformarnos.

## Referencias

- Bados, Ángel (2017a) Conferencia. Jornadas "Pensar en arte: Lo educativo como síntoma", Eremuak (Gobierno Vasco), 4 al 6 de octubre de 2017, Azkuna Zentroa, Bilbao.
- Bados, Ángel (2017b) *Para ambos lados de la frontera*. Texto en la hoja de sala. Bilbao: Galería Carreras Múgica.
- Oteiza, Jorge (2007) *Quousque tandem!* Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza, (orig. 1963), ISBN: 978-84-935542-0-0
- Queral, Rosa (1988) Ángel Bados. Esculturas 1987. Texto en el catálogo. Madrid: Galería Fúcares.
- Rementería Arnaiz, Iskandar (2016) *Cuestionamientos y redefiniciones para una noción de proyecto: nueva escultura vasca* (audiovisual), Eremuak (Gobierno Vasco), [estrenado el 21 de diciembre de 2016 en el festival de vídeo Biodeotik, Azkuna Zentroa, Bilbao].
- Rementería Arnaiz, Iskandar (2017) *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga. Una interpretación estética*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza, ISBN: 978-84-943774-6-4

# Danielle Fonseca e sua linguagem poética-marítima

*Danielle Fonseca  
and her poetic-maritime language*

KEYLA CRISTINA TIKKA SOBRAL\* & ORLANDO FRANCO MANESCHY\*\*

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

\*Brasil, Artista Visual, Curadora independente e pesquisadora.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Av. Pires Vargas S/N Campina, Belém, PA, 66017-000, Brasil. E-mail: keylatikkasobral@gmail.com

\*\*Brasil, artista visual, curador independente e professor pesquisador.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Pará, Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte. Rua Augusto Corrêa, 1 – Guamá, Belém, PA, 66075-110, Brasil. E-mail: orlandomaneschky@gmail.com

**Resumo:** Este artigo concentra-se na produção artística da paraense Danielle Fonseca, (Belém do Pará, Amazônia, Brasil). Fonseca desenvolve há alguns anos proposições poéticas que abordam a literatura, o surfe e a música. Buscando em diversos tipos de suportes estéticos um deixar-se atravessar por múltiplos artistas como: René Char, Maurice Béjart, Guimarães Rosa, Pierre Boulez, Gertrude Stein, Maria Bethânia, Ana Cristina Cesar, Jards Macalé, Waly Salomão e tantos outros, refletindo sobre o que a inquieta, não deixando de vista o seu olhar sempre para o rio-mar, seu lugar de pertencimento, a Amazônia.

**Palavras chave:** Literatura / Amazônia / Artes Visuais e surfe.

**Abstract:** *This article concentrates on the artistic production of Danielle Fonseca, (Belém do Pará, Amazon, Brazil). Fonseca has been developing poetic proposals for literature, surfing and music for some years. Seeking in various types of aesthetic supports let one cross through multiple artists such as: René Char, Maurice Béjart, Guimarães Rosa, Pierre Boulez, Gertrude Stein, Maria Bethânia, Ana Cristina Cesar, Jards Macalé, Waly Salomão and many others, reflecting on the which makes her uneasy, never losing sight of her gaze at the river-sea, her place of attraction, the Amazon.*

**Keywords:** *Literature / Amazon / Visual Arts and surfing.*

## Introdução

A artista visual paraense Danielle Fonseca (Belém, Amazônia, Brasil) é uma das vozes que reverberam na cena artística do norte do País, atuando com uma densidade estética na cidade em que nasceu e na qual seu trabalho vem sendo realizado em estreita relação com ambiente em que habita, local em que desenvolveu vários de seus projetos artísticos. Seu percurso inicia em 1995, e de lá para cá, foi contemplada com significativas bolsas e prêmios; foi indicada ao Prêmio PIPA 2016; Prêmio de Produção e Difusão Artística 2016 da Fundação Cultural do Pará; participou do Projeto Amazonian Video Art no Centre for Contemporary Arts (Glasgow, Escócia, 2016); Brasil: Ficciones Espaço Tangente (Burgos, Espanha, 2016); Film and video programme SET TO GO no Contemporary Art Centre (Vilnius, Lituânia, 2015/2016) e no SINNE (Helsinki, Finlândia, 2015); *Nossos passos fazem jorrar a sede* foi projeto selecionado na II Mostra do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo 2015; destacou-se, em três bolsas importantes, como a Bolsa de Pesquisa e Experimentação Artística do Instituto de Artes do Pará (IAP) (2005 e 2010) e Bolsa de Pesquisa em Artes Visuais da Fundação Ipiranga (PA, 2007), com os quais realizou os projetos: *Caminho de Marahú — Construção de um itinerário poético e real até a cabana de Max Martins*; *As ondas: um encontro de esportes entre arte e surfe*, e *Rumo ao Farol: O destino da palavra é tornar-se água*, respectivamente.

Seu trabalho vem também circulando em exposições nacionais, como: Amazônia, Lugar da Experiência, Museu da UFPA (Belém, 2012-2013); Outra Natureza, Espaço Cultural BASA (PA, 2013 e sua itinerância Galeria FBAUL, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa — FBAUL); Cromomuseu, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS, 2012); O Triunfo do Contemporâneo, Santander Cultural (Porto Alegre, 2012); Corpo incógnito — água viva, Galeria Amarelo Negro Arte Contemporânea (RJ, 2012); Sobre ilhas e pontes, Galeria Cândido Portinari (RJ, 2010); 12º Salão da Bahia (2005) e Faxinal das artes, Museu de Arte Contemporânea — MAC (PR, 2002); o que revela, cada vez mais, sua inserção no cenário nacional.

Dentre a obra da paraense Danielle Fonseca, destacamos, neste artigo, alguns projetos de significativa importância em seu modo de trabalho, que se entrecruza permeando diversas linguagens, como a literatura, o surfe e a música como processos criativos recorrentes. Fonseca é surfista desde a juventude, onde fez da ilha do Mosqueiro (70,8 km de Belém) o seu primeiro território de experimentações num campo líquido, o que não demorou a aparecer, ou conjugar este em um mesmo espaço plástico-artístico. A artista, dentre vários entrecruzamentos estéticos, compara Riobaldo, personagem do livro *Grande Sertão*

*Veredas* de João Guimarães Rosa, com o surfista, como diz o escritor André Monteiro: “Riobaldo é então aquele que carrega o rio e é nele carregado” (Monteiro, 2009: 105), assim, a artista acena para essas possibilidades relacionais. Aliás, Rosa tem sido um dos autores onde a artista se debruça, o que permite fazer esses elos, essas correspondências tão valorosas, indicando que a literatura certamente é seu primeiro ponto de partida para o seu ato criador.

*Se João Guimarães Rosa tivesse conhecido algum surfista diria que são seres que executam a invenção de se permanecer em espaços de rio ou mar, de meio a meio, sempre em cima da prancha, como se dela não fossem saltar nunca mais* (Fonseca, 2014:108).

Fonseca traz também uma discussão para o lugar da arte a partir de um local onde o surfe constitui um suporte para uma experimentação plástica dotada de uma poética própria na qual a performance dialoga com a literatura por meio de vídeos, objetos e fotografias, mergulhando na Amazônia, como que surfando em suas águas barrentas, se valendo do surfe, um dos ícones da contra-cultura como metáfora para parte de seu fazer artístico. Ela traz o surfe para o seu território de criação, a prática esportiva se alarga, transpondo fronteiras, e, passa a constituir um novo campo de atuação e experimentação.

A artista com isto, vem pensar o surfe na Amazônia, com uma investigação que vai desde o filósofo Gilles Deleuze e sua troca de cartas com o filósofo e também surfista Gibus de Soultrait, sobre a Teoria das dobras. “Um surfista é parte do corpo dessa onda, é a verdadeira dobra, pois habita a dobra da onda”, afirma Fonseca. Ela começa a pensar o surfe enquanto prática artística, dialoga com seu entorno, com a paisagem que habita; reflete sobre o corpo-movimento do surfista enquanto pensamento filosófico, muito debatido pelo professor, filósofo e psicanalista Daniel Lins; “O surfista dançarino escorrega nas ondas, acoplado a seu objeto nômade, a prancha. O surfista escorrega nas ondas como se escorrega na vida” assinala Lins.

Ao perceber os processos de Fonseca, observamos um grau de complexidade que nos leva a Dobra deleuziana, seja nas proposições vivenciais-performativas, seja nos resultados provenientes da experiência: tudo é movimento, como veremos nas fotografias de *O Martelo Sem Mestre*, que falaremos mais adiante, em que o barroco é explicitado nas volutas das ondas, nas teclas do instrumento musical empregado.

*Curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. Primeiramente, ele diferencia as dobras segundo duas direções, segundo dois infinitos, como se o infinito tivesse dois andares: as redobras da matéria e as dobras na alma* (Deleuze, 1991:13).



**Figura 1** · Danielle Fonseca, Da Série *O Martelo Sem Mestre*, 2015. Fonte: Acervo da artista.

**Figura 2** · Danielle Fonseca, Da Série *O Martelo Sem Mestre*, 2015. Fonte: Acervo da artista.

A artista reflete sobre o próprio corpo, aquele corpo flutuando sobre a prancha, aquele corpo-performador, corpo barroco, re-corpo. E pelas águas doces e salgadas que navega, Fonseca percebe um universo de possibilidades para as suas poéticas de criação e faz das águas-castanhas da Amazônia seu território imagético, nas curvas e dobras das ondas do rio-mar. É o corpo que se curva, é a água, é a imagem-movimento que se configura como um campo em dobra.

Como cita a própria artista:

*...o surfista é aquele que caminha sobre as águas, só que nos extracorpos, "o corpo de um surfista adquire, através da prancha, extensão de pés que o fazem andar sobre as águas", nos revela Pierre Levy em "O que é o virtual?"; e completa: "entre o ar e a água, entre a terra e o céu, entre a base e o vértice, o surfista ou aquele que se lança jamais está inteiramente presente"* (Fonseca, 2014:108).

A sua micropolítica é desenvolvida em um território líquido, em um território flutuante. Ou como revela o curador Raphael Fonseca em seu Linhas Azuis, texto que analisa o trabalho da artista: "...a relação da artista com a textualidade, apontam para outras de suas obsessões: o oceano, o campo semântico das águas e o desejo humano de ser capaz de flutuar sobre as ondas" (Fonseca, 2017). Fonseca flutua-surfista em superfícies plásticas, pictóricas, aproxima-se de inúmeras linguagens, e de maneira quase alquímica, apresenta-nos sua narrativa marítima.

### 1. O Martelo Sem Mestre

Na série de fotos *O Martelo Sem Mestre* (2015), a artista numa livre inspiração poética, apanha um poema surrealista de René Char, *Le marteau sans maître*, apresentado em 1934, na obra musical homônima do compositor francês Pierre Boulez, de 1955, que por sua vez inspirou, também, o bailarino francês Maurice Béjart em 1973, e faz sua releitura. Fonseca arrasta uma carcaça de um piano antigo na praia do *Marahú*, na mesma na ilha do Mosqueiro em que já havia trabalhado, joga-o ao mar e surfa com ele. As teclas se desprendem durante a ação, e, tudo enfim, se perde. Em uma paisagem situada entre um rio, um pouco de mar e um tanto de floresta, os restos de um piano quebrado dão o ritmo muito próprio e particular daquele lugar com um corpo-surfista que tenta a todo custo surfá-lo sobre as águas, como se houvesse um ritmo natural entre as coisas e a paisagem.

Fonseca percebe René Char, Pierre Boulez e Maurice Béjart, como um elo poético, que ela como uma surfista-dançarina se coloca junto, a postos para a próxima dança imanente. Ela surfa com a música, como um ato visceral com seu corpo-súrfico.

*O surfista é um equilibrista dançarino de uma cena líquida. Quando o surfe, à maneira da dança, devém aliança do vertical e do horizontal, da leveza e do voo, música em movimento, o corpo inteiro torna-se dançarino. Dançar para extrair das águas o alfabeto: superação da linguagem. O surfe, como a dança, é a arte do deslocamento, atalho, desvio, uma geografia da bela carne em movimento; e os surfistas fazem dessa travessia por ares perigosos um ritual público, mesmo quando não há plateia (Lins, 2008:54).*

Forma-movimento, corpo em transe, dobra ao infinito. “Nem sequer é necessário lembrar que a água e seus rios, o ar e suas nuvens, a terra e suas cavernas, a luz e seus fogos são em si dobras infinitas” (Deleuze, 1991:202). E isto está presente aqui, em um jogo barroco de movimentos envolventes, em que água, corpo e piano se reinventam no quadro fotográfico, na atitude performativa da artista, com seu corpo dobrado em si mesmo, ativo no espaço (Figura 1, Figura 2 e Figura 3).

Por outro lado, para entender o processo criativo da artista Danielle Fonseca, temos que adentrar esse território plural, denso, como o das palavras. Não seria exagero afirmar que estamos tratando de uma artista-surfista-escritora, escritora-artista-surfista ou surfista-escritora-artista, se formos pesquisar um pouco mais, em meados de 1995, ela já fazia paralelos com a obra da escritora americana Gertrude Stein e seus carimbos de repetição, bem como com o trabalho da escritora brasileira Ana Cristina Cesar, que basearam alguns de seus projetos pictóricos.

A literatura é o disparador do ato criativo da artista, faz parte do seu processo metodológico particular, quer seja poesia, romance, teatro ou até mesmo letras de músicas. Fonseca imprime essa força da palavra em todos os trabalhos que faz, onde acaba tecendo uma grande teia linear entre um e outro, curva barroca, em uma complexa articulação de múltiplas linguagens.

Sua maneira de tecer seu território artístico, através dessa transversalidade entre as linguagens, da forma como cria suas narrativas, aponta para esse mesmo mar que flutua quando surfa, sem fronteiras, não há começo e nem fim. Não há margens, elas se misturam, se deixam fluir, dobram-se e redobram-se, com um corpo sempre em movimento.

## **2. Poseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos**

Mais recentemente, em 2016, a artista ganha o Prêmio de Produção e Difusão Artística, da Fundação Cultural do Pará e realiza a videoarte intitulada *Poseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos*, que se baseia nesses cruzamentos poéticos, entre música, literatura, surfe, teatro, apneia profissional e arte visual



**Figura 3** · Danielle Fonseca, Da Série *O Martelo Sem Mestre*, 2015. Fonte: Acervo da artista.

**Figura 4** · Danielle Fonseca, frame da videoarte *Posseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos*, 2016. Fonte: Acervo da artista.

**Figura 5** · Danielle Fonseca, frame da videoarte *Posseidon é Cabra, Abelha e o Movimento dos Barcos*, 2016. Fonte: Acervo da artista.

(Figura 4, Figura 5). Fonseca apresenta quatro atos/metáforas da ideia de divindade dos mares e oceanos. São apresentadas de maneira quase surreal, quase metáfora, quase sonho. Com imagens de saltos tão naturais quanto mortais ao mar; de apneia a 100 metros; de alguém que escala um resto de uma ponte de pedras (feito cabra do mar ou capricórnio); de um surfista que carrega no peito a imagem do LP Mel de Maria Bethânia...tudo isso narrado através de conversas com o compositor Péricles Cavalcanti, com a campeã mundial de apneia Karoline Meyer e com um poema lido por Jards Macalé.

Percebemos nessa videoarte a fluídica permanência do tema Água, de uma surfista que trafega nas águas barrentas da Amazônia, só que agora acompanhada de poesia. Atravessada pelo rio-mar e pela palavra. O devir-súrfico, o devir-escritor. Apresenta a todos nós, sua escrita líquida, acompanhada de seus escritores, seus músicos, seus deuses mitológicos.

No final do vídeo, traz a mergulhadora Karoline Meyer praticando apneia, “realmente seria um sonho respirar embaixo d’água, como fisiologicamente não é possível, buscamos treinar a apneia para suspender a respiração, com isso ficamos o maior tempo possível no fundo do mar, sem respirar”, relata a mergulhadora. Nessa mesma cena temos a música *Movimento dos Barcos*, de Jards Macalé, como grito rouco sobre a situação política brasileira atual, o que demonstra sua preocupação e seu posicionamento diante das coisas, sua ética que vai além da prancha, seu olhar atento e forte. Como não sucumbir diante do cansaço? “Tô cansado / E você também / Vou sair sem abrir a porta / E não voltar nunca mais”, ouvimos de Macalé.

### Conclusão

A artista vem desenvolvendo proposições em que o corpo da artista-desportista é ativado pela filosofia e poesia, tal qual o “saber-do-corpo” teorizado por Suely Rolnik, em que sujeito e universo integram-se, de forma em que todos os elementos mesclam-se e somos parte de um todo, em que “O mundo ‘vive’ efetivamente em nosso corpo sob o modo de afectos e perceptos e integra sua/nossa composição, impulsionando o processo incessante de recriação de nós mesmos e de nosso entorno” (Rolnik, 2016:11).

Fonseca nos convida a mergulhar fundo também e prender a respiração. Não como uma fuga, e, sim como resistência. Aliás, o próprio exercício do surfista e também do artista. A surfista-escritora-artista acredita que há outras possibilidades, e, possibilidades através da arte. Percebemos a sutileza, a delicadeza do convite: Vamos então, ao mergulho?

## Referências

- Deleuze, Gilles (1991) *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas — SP: Papirus. ISBN: 85-308-0171-7
- Fonseca, Danielle (2014) *A madeira e a aquarela forjam o milagre da flutuação* In: Herkenhoff, Paulo (org.) *Pororoca — A Amazônia, no MAR*, Rio de Janeiro: MAR/Contraponto Editora. ISBN: 978-85-64022-60-7
- Fonseca, Raphael (2017) *Linhas azuis* (consult. 30-12-2017) Disponível em URL: <http://gabinetedejeronimo.blogspot.com.br/2017/02/>
- Lins, Daniel (2008) *Deleuze: o surfista da imanência* In: Lins, Daniel e Gil, José (orgs) (2008). *Nietzsche/Deleuze: jogo e música*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. ISBN: 978-85-218-0438-3
- Maneschy, Orlando (Org.) (2013) *Amazônia, lugar da experiência*. Belém: Edufpa. ISBN: 978-85-63728-13-13
- Maneschy, Orlando (2015) *Outra Natureza*. Catálogo da exposição homônima. Curadoria João Paulo Queiroz e Orlando Maneschy. Lisboa: FBAUL.
- Monteiro, André (2009) *Da estética dos saberes: baldeações* In: Pereira, Maria Luiza Scher (org.) *A jangada e o elefante e outros ensaios*. Juiz de Fora: Editora UFJF. ISBN: 9788576720591
- Rolnik, Suely (2016) *A hora da Micropolítica*. 1ª edição / 5º volume da série Pandemia (cordéis). São Paulo: N-1, 2016. ISBN 978-85-66943-27-6

# O corpo no trânsito entre a Presença e Ausência em Rosana Paste

*The body in the transit between the Presence and Absence in Rosana Paste*

JOAO WESLEY DE SOUZA\*

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

\*Brasil, Artista Visual, Professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Departamento de Artes Visuais. Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória — ES | CEP 29075-910, Brasil. E-mail: joaowesle@uol.com.br

**Resumo:** Como apresentar uma extensão imaginativa que surgirá como consequência de um olhar exclusivo de outro artista sobre algumas imagens de Rosana Paste? Como apontar uma possível inclinação poética que emerge da leitura dessas obras, selecionadas de um alcance de duas décadas de produção? Nesse caso, tentando responder a essas perguntas iniciais e permitindo o surgimento de outros entendimentos que se apresentarão no decorrer desse esforço textual, vamos construir a narrativa que se segue.

**Palavras chave:** Arte centrada no corpo / Suporte artístico / Conhecimento Tácito.

**Abstract:** *How to present an imaginative extension that would arise as a consequence of an exclusive look from another artist over some images of Rosana Paste? How to point out a possible poetic inclination that emerges from a reading of these works, selected from a scope of two decades of production? In this case, trying to answer these initial questions and allowing the arising of other understandings that will present yourselves in the course of this textual effort, we are going to build on the narrative that follows.*

**Keywords:** *Art centered in the body / Artistic support / Tacit Knowledge.*

## Introdução

Como apresentar uma extensão imaginativa que possivelmente surgirá como consequência de um olhar exclusivo de outro artista sobre algumas imagens de Rosana Paste? Como apontar uma possível inclinação poética que emerge da leitura dessas obras, selecionadas de um recorte temporal de duas décadas de produção? Nesse caso, tentando responder a essas perguntas iniciais e permitindo, em tese, o surgimento de outros entendimentos que se apresentarão no decorrer desse esforço textual, vamos construir a narrativa que se segue. Este artigo de um autor sobre a obra de outro, será centrado na observação de cinco imagens fotográficas relativas a algumas obras de Rosana Paste, elaboradas em um recorte temporal que abraça, aproximadamente duas décadas de produção de configurações tridimensionais.

Para não negligenciar uma admissível impossibilidade de isenção do presente autor sobre aquilo que observa e coloca em evidência neste percurso textual, e partindo do princípio no qual a escolha prévia destas imagens já denunciam o caráter antropomórfico desta fala, vamos observar como Arthur Schopenhauer aponta em *O mundo como vontade e representação* (1988), esta contaminação do sujeito com o seu modo de entendimento exclusivo daquilo que vê e entende:

*(...) tudo o que pertence e pode pertencer ao mundo adoce inevitavelmente desse estar condicionado pelo sujeito e existe somente para o sujeito. "O mundo é representação". Schopenhauer (1988:22).*

Ver e comentar algumas obras de Rosana Paste, neste caso, também não escapa desta condição, deste adoecimento onde o autor deste artigo descreve imagens, segundo seu exclusivo modo de recepção das mesmas. Portanto o que veremos a seguir tratar-se-á de uma narrativa construída sobre algumas imagens desta artista, segundo o modo de recepção e entendimento exclusivo do presente autor. Considerando que este artigo relaciona dois sujeitos distintos, um que tenta interpretar a imagem construída por outro, seguramente podemos dizer que este cruzamento de olhares, entre aquele que vê a imagem artística e aquele que a realiza, constitui a diferença interessante desta política que norteia esta escrita.

### 1.1 O corpo suscitado

Inicialmente, no recorte temporal que elegemos para comentar alguns aspectos da obra de Rosana Paste, por volta da virada do milênio, 1999, encontramos "A Ilha", (Figura 1), uma configuração tridimensional que envolve um princípio de modulação em chumbo, onde podemos observar a agregação, por fundição,

de materiais muito variados, eles vão desde gravetos do mangue, conchinhas (Sururu) e cabelos que possivelmente poderiam estar aludindo a Ilha de Vitória onde também se encontra inscrita nossa artista em estudo.

Sem ainda entrar no que exatamente corresponderia à presença destes materiais que podemos notar, penso que seria importante lembrar que Rosana Paste nasceu em Venda Nova do Imigrante, no interior do Espírito Santo e atualmente vive e trabalha, já há muito tempo, na capital deste estado, onde leciona escultura para o curso de Artes Visuais na Universidade Federal do Espírito Santo UFES.

Essa situação de professora de artes inserida em uma universidade que engolfa totalmente o corpo e a imaginação do nosso sujeito em questão, talvez possa apontar o procedimento não representacional, mais voltado para um pensamento conceitual sobre as cargas semânticas dos materiais que utiliza. Fato este, que podemos entender como procedimento escolhido que a artista usa para construir suas imagens tridimensionais.

Além da inserção do corpo *físico da artista* nesta realidade cartográfica específica induzida pela presença de materiais recorrentes na ilha de Vitória, a relação entre o cabelo deste sujeito com o chumbo, abre espaço para outros devaneios interpretativos. Chumbo, como metal pesado que *é*, contrasta com a leveza esvoaçante dos cabelos. Contrastes de sentidos unidos por uma fundição entre metal quente e matéria orgânica fria, fato que traz espanto com a sobrevivência destes pelos. A densidade gravitacional contundente do chumbo enfatiza a fragilidade de uma matéria orgânica que resistiu a tal processo de junção. Ao fim, após uma olhada mais detida sobre estas imagens, resta-nos a sensação de um evidente processo entrópico. Gravetos, conchas e pelos, são testemunhos de vidas animal, vegetal e humana que passaram. Restos eternizados repousam em três moldes de chumbo que, neste caso, além da natureza, suscitam o corpo da autora, posto que sejam seus próprios cabelos, como aponta a legenda desta imagem.

## 1.2 O corpo ausente

Em 2002, numa obra sem título (Figura 2) — uma curiosa cadeira metálica de três pés, já a caminho, portanto, da desfuncionalização do conhecido objeto de sentar, posto que seu princípio estático seja precário em função da sua estrutura trípole — Rosana Paste apresenta no seu assento, uma aconchegante pele de coelho.

Aqui se mantem o contraste de materiais: um que repele qualquer possibilidade de interação corporal com a frieza do metal, e outro que atrai o toque humano pela ideia de coisa afável implícita no pelo de coelho. Neste contexto



**Figura 1** · Rosana Paste, *A ilha*, 1999, chumbo, madeira de manguê, sururu da praia, cabelo de Rosana, 15 x 15 x 15 cm. Foto: Jocimar Nalesso.

**Figura 2** · Rosana Paste, *Sem título*, 2002, ferro torneado e pelo de coelho. 160 x 60 x 6 cm. Fonte: Própria.

**Figura 3** · Rosana Paste, *Dorso Rosana*, 2004, vinil adesivo 250 por 200 cm. Foto: Taíza Ammar.

material, a lebre que dá origem ao pelo e a indústria do homem que gera o metal, não estariam no primeiro plano de significação, frente a uma noção primeira que persiste, a cadeira como representação da vontade de sentar. Vejamos como Will Durant comenta o termo “Vontade” de Shopenhauer em *A história da filosofia*, (2000), ao associar a forma dos objetos funcionais, as formas da natureza ou até mesmo as formas do corpo com o conceito de vontade, força que precede a aparição e a conformação dos objetos e formas no mundo:

*O corpo é um produto da vontade. (...) A vontade de saber constrói o cérebro, assim como a vontade de agarrar constrói a mão, ou como a vontade de comer desenvolve o aparelho digestivo.* (Durant, 2000: 296-7).

Além da cadeira como representação de uma vontade de sentar, a principal força de expressão que esta junção de materiais permite gira em torno da ausência de um corpo. Esse objeto, quase cadeira, eleva sobre o plano de sustentação o vazio do assento onde pulsa incontestavelmente a noção de um corpo ausente. O corpo ausente, a princípio é um corpo fictício, não existe, porém é suscitado pela ficção de um corpo possível de estar ali. Vejamos como Hans Vaihinger em *A filosofia do como se*, (2011), aponta a força da ficção como elemento que antecede a precipitação na realidade, de ideia e suas possíveis formas correspondentes:

*Hans Vaihinger eleva a ficção à ideia de motor principal da auto compreensão do pensamento. A ficção é para Vaihinger uma construção, um instrumento do pensamento que cria ideias, valores, objetivos, a moral ou imagens divinas — sempre respondendo a necessidade humana de sobrevivência.* (Vaihinger, 2011: 22).

Seguindo o raciocínio de que a ficção pudesse vir a ser o motor principal do autoconhecimento de um sujeito, a construção ficcional que preenche o vazio do “quase objeto” cadeira, terminaria remetendo a um corpo ausente, que possivelmente estivera ou poderia estar ai, tornando este vazio central do objeto em um espaço onde palpita um corpo ausente qualquer. Neste sentido a ausência do corpo ou a ficção de um corpo ausente, ainda não suscita diretamente o corpo do artista visual como sujeito e questão.

### **1.3 O Corpo como suporte do fenômeno estético**

Até aqui o que pudemos notar e apontar, seriam obras que estudamos, onde o corpo é aludido subjetivamente através de fricções hermenêuticas. Atingimos uma noção de corpo através de caminhos indiretos construídos pela interpretação do presente autor. Por volta de 2004, quando Rosana Paste apresenta sua



**Figura 4** · Rosana Paste, Série Geografia Genética  
— "*O que pode um corpo*", 2013, ação registrada em  
fotografia (corpo, chumbo) dimensões variadas.  
Foto: Jocimar Nalesso.

**Figura 5** · Rosana Paste, Série *Entre camadas*, 2017,  
acrílico, pele de coelho, cobre, 26 x 33 x 7 cm.  
Foto: Jocimar Nalesso.

própria imagem fotográfica com seu corpo tatuado (Figura 3) por um desenho que, posteriormente, viria a se realizar como uma escultura em aço, passamos, então, a uma relação direta com o corpo. Neste momento, *o próprio corpo da artista entra em questão, assumindo o mesmo como centro e referência da experiência estética*, que prossegue nos tempos vindouros. Neste sentido, quando a experiência centrada no próprio corpo entra em foco, poderíamos dizer que uma estrutura fenomenológica é constituída, passando a partir de então, a dar fundamento teórico às futuras configurações.

O corpo passa a ser então, o suporte da experiência estética e referência de um conhecimento que é gerado neste contexto. Vejamos como Immanuel Kant indica em *Crítica da razão pura* (2000), a relação indicial entre este conhecimento empírico com o fenômeno:

*A experiência é um conhecimento empírico, ou seja, um conhecimento que determina um objeto por suas percepções. É, pois uma síntese das percepções que não está contida em si mesma na percepção, senão que contem a unidade sintética do múltiplo da percepção em uma experiência (...).* (Kant, 2000:100).

O corpo na obra de Rosana Paste, passa então, a ser o centro de referência de um modo de conhecer que nasce através do fenômeno que emerge na experiência com o próprio corpo. Esta obra, *Dorso Rosana*, poderia ser entendida como um ponto de inflexão em sua trajetória poética, onde este centramento experimental é evidente.

#### 1.4 O corpo em trânsito

Uma vez que a decisão de realizar experimentos estéticos centrados no próprio corpo foi tomada e se sustenta no tempo, vamos então observar uma imagem onde seria possível enfatizar noções que apontam para a relação dialética entre os sentidos de presença e ausência. O jogo entre o que aqui está, e o que resta do que aqui esteve, entra em questão. Neste *tópico*, considerando outra imagem selecionada, (Figura 4), extraída de outro recorte temporal, um pouco mais avançado, no processo artístico de Rosana Paste, estudariamos as possibilidades discursivas sobre o corpo, sua presença material com suas exclusivas cargas semânticas, seus moldes, espaços negativos e vazios.

Na série Geografia Genética — “*O que pode um Corpo*”- que integra o livro de artista *Eu Museu Rosana Paste*, publicado em 2014 — registros fotográficos testemunham uma ação performática, onde moldes de chumbo capturam trechos da superfície do corpo, que logo em seguida, são deslocados e abandonados pelo mesmo. Tal gesto experimental explicita o contraste entre o cheio do

corpo presente e o vazio do molde abandonado. Poderíamos dizer que: tal procedimento performático registrado por fotografias constituem uma estratégia artística onde um corpo, que transita entre os sentidos de presença e ausência, desvia nossa atenção para este campo temático.

### 1.5 Conclusão — Ou considerações sobre o corpo transcendente

Neste momento, referenciado pela imagem da figura cinco, observaremos a evidência de um conhecimento que surge de um processo experimental entre corpo da artista e a materialidade que interage com ele que perdura na trajetória artística de Rosana Paste. Neste caso enfatizamos um sentido universal oriundo desta experiência, uma vez que o reconhecimento de tais fenômenos, neste momento, *já transcenderam os limites do círculo privado do sujeito* e se encontram agora, em um contexto de entendimento expandido, que se aproxima de conceitos que independem do referido sujeito.

Quando observamos a imagem da série *Entre camadas*, (Figura 5), a ausência de uma figuração representacional que possa ainda suscitar o corpo, dá lugar a uma composição, quase abstrata, onde o que resta são somente as cargas semânticas dos materiais relacionados. Uma trama de cobre em contato íntimo com o pelo de coelho nos remete, imediatamente, às experiências científicas de fricção e eletrostática. Esta perspectiva em ver a arte como mais uma forma de conhecimento, podemos verificar em Michael Polanyi: "(...) Teríamos previsto o conhecimento Tácito em primeiro lugar como uma forma de saber mais além do que se pode dizer." (Polanyi, 1983:17-8). Algo que se iniciou centrado no corpo exclusivo de um sujeito artista visual, encontra-se, agora, universalizado, cumprindo o sentido primeiro da arte que seria a comunicação.

Quando um processo artístico que se inicia centrado no corpo termina transcendendo este limite, tocando questões universais, podemos dizer que a arte encontrou um caminho onde também pode ser vista como uma forma distinta de conhecer, posto que também gera conhecimento. Vejamos como Gay Brett aponta esta questão em *Force Fields — Phases of the Kinetic* (2000):

*(...) Os artistas, não menos que os cientistas, fazem modelos do universo. Seus modelos surgem intuitivamente, mas não são menos válidos, não menos que uma distinta forma de conhecimento. (...) É um fio fascinante de complexidade, precisamente porque as estruturas que os artistas atingem, combinam uma investigação da realidade com uma investigação da estética.* (Brett, 2000:10; trad. livre).

Em conclusão, observamos no decorrer deste artigo, a partir dos vestígios poéticos desta artista, a possibilidade de correspondência entre um processo

intuitivo e empírico centrado no corpo do próprio sujeito artista visual, com a arte vista aqui, como mais uma forma de conhecimento.

### Referências

- Brett, Gay. (2000). *Force Fields — Phases of the Kinetic*. Barcelona: MAC.BA. ISBN 13: 9781853322112.
- Durant, Will. (2000). *A história da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural ISBN: 85-351-0695-2.
- Kant, Immanuel. (2000). *Crítica a razão pura*. São Paulo: Nova Cultural. ISBN 85-351-0770-3
- Polanyi, Michael. (1983). *The tacit dimension*. Gloucherter, Mass: Peter Smith. ISBN: 9780844659992.
- Schopenhauer, Arthur. (1988) *El Mundo Como Voluntad y Representación. I, II*. Madrid: Alianza Editorial S.A. ISBN (edición digital pdf): 978-84-9879-428-1 (volumen II).
- Vaihinger, Hans. (2011) [1925]. *A Filosofia do como se — Sistema das ficções teóricas práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista..* Chapecó: Argos, Unochapecó. ISBN: 978-85-7897-036-9.

# Betâmio: a essencialidade do objecto comum e a atmosfera da cor

*Betâmio: the common object essentialness and the colour atmosphere*

ELISABETE OLIVEIRA\*

Artigo completo submetido a 12 de Janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Portugal, pintora, professora, investigadora e formadora de professores.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: elisabeteo@netcabo.pt

**Resumo:** Reflectimos sobre a Pintura de Alfredo Betâmio de Almeida — ABA (1920-1985), pioneiro reconhecido da Arte-Educação em Portugal mas cuja arte visual carece reconhecimento. Analisamos o percurso da Pintura de ABA, do figurativo neo-realista à abstracção e para um realismo sensuo-poético que transcenderá a dualidade “abstracto-concreto”. E concluímos que esse carácter pictórico se deverá à atmosfera da cor buscada e encontrada; e à imaginação da essencialidade do objecto comum, entretecendo o simbólico com o quotidiano.

**Palavras chave:** Betâmio / Pintura / Realismo Sensuo-Poético.

**Abstract:** *We reflect about Painting by Alfredo Betâmio de Almeida — ABA (1920-1985), a recognized pioneer of Portuguese Art-Education but which visual art lacks of recognition. We analyse ABA's path, from neo-realistic figurativism to abstraction and towards a sensuous poetic realism that will reach beyond 'abstract-concrete' duality. And we come to the conclusion that such a pictorial character will derive from searched and encountered colour atmosphere; and from imagination of the common object essentialness, knitting symbolism with quotidian life.*

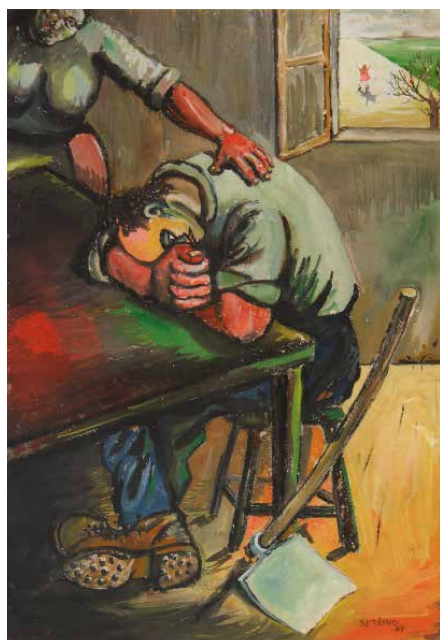
**Keywords:** *Betâmio / Painting / Sensuous Poetic Realism.*

## Introdução

Reflectimos sobre a obra de Alfredo Betâmio de Almeida (17.02.1920-15.02.1985) (ABA), pioneiro da Arte-Educação em Portugal reconhecido mas que, tendo raramente exposto, merece um melhor reconhecimento da sua pintura.

Em 1942 completou o Curso de Desenho da EBAL e iniciou o estágio pedagógico, que completou em 1944, então iniciando a leccionação pelos Liceus Normal de Pedro Nunes, Passos Manuel e Setúbal. De 1957-8 a 1972 foi metodólogo do 5º Grupo no L. N. Pedro Nunes, acumulado com a Vice-reitoria — de 1968 a 1974. Foi Inspector do MEIC e Director Geral do Ensino Secundário (1974-Jan. 1975); e neste ano, Inspector-Geral do MEIC, co-responsável dos novos Programas do Ensino Básico Unificado e Ensino Secundário, nomeadamente em Educação Visual/Artes Visuais. Desde 1977, apesar de pedida aposentação, até falecer presidiu ao ITE-Instituto de Tecnologia Educativa, responsável de: Telescola; Cursos de Reciclagem de Professores; Recursos Educativos em Livro e Diapositivo (Tecnologia e Arte: ‘Era de Emerec’; Escultura do séc. XV em Portugal; 17ª Exposição Europeia, Lisboa...); pareceres sobre o Sistema Educativo (1979) e o Projecto Nacional de Educação Artística (1980); e dinâmica de ensino à distância por Televisão e Textos de Apoio, precursora da Universidade Aberta (para onde transitariam os Recursos Educativos do ITE). Esta dimensão educacional foi-lhe tão exigente que viveu atormentado em conseguir a “respiração” que era para ele a criação artística.

Expondo na 1ª Exposição Geral de Artes Plásticas na SNBA em 1947, data do seu guache Cavador (Figura 02) — e da concepção do “desenho livre” escolar, oficializado em 1948, desde 1965 dedica-se sistematicamente ao óleo. Nas tardes de sábado, encerra-se a pintar no gabinete da sua sala de Desenho\*, 2ª janela no torreão direito do Liceu N. Pedro Nunes. Acompanhando sempre a sua intensa e eficiente acção pela reflexão, paralelamente escreve: poemas, 1947-1957 (Betâmio, 2007); investigação histórica obre Benavente (Betâmio, 1990); para os alunos (Betâmio, 1948) — Compêndio Único por décadas; (Betâmio, 1977); e sobre Didáctica do Desenho (Betâmio, 1967) e Educação Estético-Visual (Betâmio, 1976); Arte/Arte-Educação especialmente em ‘Palestra’ (Revista do L. N. Pedro Nunes que dirige até ao Nº 42 final, 1973 — destacando-se didacticamente o Nº 31, 1968, precursor dos Programas bauhausianos 1970 -) e no ‘Diário de Lisboa’; “desde 1969, ‘Textos sem nome’; de 1973 a 17 Jan 1985, ‘Textos Inevitáveis’ (Betâmio, 2007); e desde 1976, ensaio em Natureza Morta (Betâmio, 2004). A partir da participação nas Exposições Gerais de Artes Plásticas, SNBA 1946 e 1947 (desenho, aguarela, guache, gravura...), só cura uma Exposição das suas Naturezas Mortas: Museu de Benavente 1982; e no Catálogo, refere-se à causa:



**Figura 1** - Betâmio. Exposição Inaugural da Galeria Municipal de Arte de Benavente. Póstuma. (2004). Foto: Elisabete Oliveira. Observam-se, frontalmente, duas pinturas (mesa campesina).

**Figura 2** - Betâmio. (Cavador) (1947). Guache s/ papel 35x50 cm. Foto: Elisabete Oliveira.

*As palavras que escrevi para o catálogo (...) Não dizem, particularmente, quanto me é necessária a pintura e quanto tenho sofrido por ser na minha vida uma actividade empurrada para depois de tudo* (Betâmio, 2004:25).

Data de 2004 a sua Retrospectiva póstuma — Exposição Inaugural da Galeria Municipal de Arte de Benavente (Betâmio, 2007) (Figura 1).

Ensaiaremos uma análise cronológica do percurso expressivo visual de ABA. As obras estavam fotografadas — e tituladas postumamente ( ) -, para Livro e Exposição.

## **1. Evolver da arte visual de Betâmio**

### **1.1. Do figurativo neo-realista à abstracção**

Dos guaches iniciais de ABA, destacamos: de 1942 — paisagem-natureza morta naturalista, esfusiante de cor: árvore e abóboras, da casa materna benaventense (órfão de pai aos 4 anos); e de 1947, (Cavador) — fatigado, de expressão neo-realista (Figura 2): ABA conhecia o pintor neo-realista Manuel Ribeiro de Pavia e escreveria sobre as suas capas de livro no ‘Diário de Lisboa’ em 1968.

Nos anos 40-50, realiza desenhos de família como o da Mãe. Tinta da china s/ papel, 12x12cm (Betâmio, 2004:17). Por 1948 desenha figuras femininas, de linha ora despojada, ora enovelada, curvilínea e veloz; e a importância da visão táctil permanecerá, tendo escrito sobre ela em Eduardo Viana (Betâmio, 68) e ao aproximar-se de Maillol, dizendo:

*...a nossa observação é de natureza terrena. Trata-se de incarnar o signo visual, para iludir a sede das raízes. Duvido que alguém, sem esta visão, afirme admirar profundamente Maillol* (Betâmio, 2007: 79.01.28).

Em 1965, as pesquisas de cor em guache dão lugar à prática sistemática do óleo. Assinalamos um movimento de matéria movimentada e luminosidade unificadora: de “fazer mão”, o que “é decisivo pois o quadro deve ser desenhado com a cor (...) não deve dividir-se a feitura entre desenhar e colorir” (Betâmio, 2004: 31). Aqui se nota a auto-reflexão didáctica constante de ABA, da sua obra e para o Ensino.

Segue-se uma procura mais construída, de composições de “pedras-tempo”, marcadas tactilmente (Figura 3); até às gargantas de abismo, em equilíbrios de ruptura iminente e aparência abstracta “E chega a comover a forma marcada, sensível, do tempo, na dureza áspera da pedra” (Betâmio, 2004: 32). Acrescenta:

*... a minha pintura ... é trabalhada na busca da segura formal (...) da 'ossatura' do código de representação. Procuo forçar, numa intenção de economia do processo de comunicação, o observador a 'pôr o que falta'!* (Betâmio, 2004:34).

Outras buscas de cor, de ABA, por 1967, passam pela paisagem-abstracção: um raro momento de acalmia, no seu elemento de terras d'água (Figura 4).

Mas algo doloroso e sufocado subjaz e transparece no quadro singular (Ros-to), táctil, talvez reaproveitando o suporte. ABA não o mostrava, mas não o eliminou (Figura 5). E reflectiu sobre o quadro que se resolve em processo, não pré-determinado pelo Autor:

*Tenho sempre a angústia de não chegar a um 'momento' em que o quadro dependa mais de si próprio do que da minha vontade (...) creio mesmo que a aventura própria da arte moderna reside nisto.*" (Betâmio, 2004:44).

Há um sentido de 'oceanidade' (Ehrenzweig, 1969 — obra que ABA reflectiu ao lançamento) que se articulará com o seu artigo sobre Amadeo como Pintor simultaneísta (Betâmio, 1969); a concepção do Cubismo como 'concretização multisensorial' (Betâmio, 2007: 23.05.'73); e a abordagem do inconformismo em Picasso: "O gesto criador de Picasso é sempre feliz. (...) Abre-se o caminho da manhã e o olhar descobre poesia." (Betâmio, 2007: T 13-29.07.'69): Tende-se a diluir fronteiras.

ABA desenvolverá uma imaginação em integração/ hologramaticidade que, com a consciência de incompletude-devir, alinha com a 'obra aberta' (Eco, 1964); e é precursora da visão da Complexidade (Morin, 1990); e dos conceitos de 'auto-eco-compatibilização' contínua (Oliveira, 2005) e de 'emergência' (Berger, 2006):

*A Arte provoca (...) uma 'indecisibilidade' na 'leitura' que a torna 'viva', 'aberta'. (...) A obra isolada denuncia (...) uma OBRA, e é esta que se 'contempla', mesmo contemplando uma sua parcela. Por isto, e por outras razões ainda, a obra de Arte visual 'não é só o que se vê'.* (Betâmio, 2007: T13, 1968).

ABA posicionar-se-á também no binómio 'razão-emoção' (Damásio, 2000): "Mesmo o sentimento oceânico do criador artístico, é um sentimento controlado pela consciência" (Betâmio, 2007: 16.11.'80).

Na sua pintura, intensifica-se a busca de cor e movimento. A desmaterialização /desconstrução cria atmosfera esvoaçante, explosiva, em obras designáveis de abstractas (Figura 6).

Visitas marcantes de ABA haviam sido: à exposição dos 500 anos de Miguel Ângelo (sobre o qual escreve em *Palestra*), Assis e Bial de Veneza (1964, ano



**Figura 3** · Betâmio. (Pintura) (1966?). Óleo s/ cartão prensado 80x60 cm. Foto p/br: Elisabete Oliveira.

**Figura 4** · Betâmio. (Pintura) (1967). Óleo. Coleção e foto de António Ribeiro dos Santos (Inédito).

**Figura 5** · Betâmio. (Rosto) (2ª metade dos anos 60). Óleo s/ cartão prensado 73x60 cm. Foto: Elisabete Oliveira.



**Figura 6** · Betâmio. (Pintura) (1968?). Óleo s/ cartão prensado 71x58 cm. Foto: Elisabete Oliveira.

**Figura 7** · Betâmio. (Natureza-morta com limão) (1975). Óleo s/ cartão prensado 60x45cm. Foto: Elisabete Oliveira.

da morte de Morandi); e ao Museu de Arte Abstracta, Cuenca (1966). Vai-se diluindo a fronteira ‘abstracto-concreto’ na sua pintura:

*Penso que todo o quadro tem uma ‘lógica’ visual que lhe é própria, que faz do quadro um objecto que se afasta do real aparente. Toda a pintura, mesmo a abstracta, tem algo de correal — citando Max Bense —, e toda a pintura, por suas próprias leis, outra coisa é afastada do real. Parece-me que uma das qualidades visuais que mais relaciona a obra pictórica com o real é a ilusão de espacialidade. A pintura que percebe-na esta ilusão tem, por isto mesmo, uma acentuada força comunicativa. (Betâmio, 2004: 37).*

ABA acentua que a arte abre à vida em liberdade; e ao instante pessoal ir-repetível. E aclara que, na arte abstracta, não haverá evasão mas um captar de forças vitais:

*A obra de arte é um resumo de mil horas de ver, ouvir e tocar. (...) A receptividade ao fluir da vida e ao rebate das forças vitais faz da arte um arado, ou coisa parecida, que garante o amanhã melhorado. Quando se diz que a arte é evasão, outra coisa não é de pensar que não seja a vontade de mais viver e de estar na vida com liberdade.” (Betâmio, 2004:36).*

*O valor da obra de Arte está na ressonância de um instante pessoal inencontrável duas vezes. A repetição é um fenómeno cultural mas não artístico” (Betâmio, 2004:38).*

Em 1969, a via de arte abstracta esgotou-se, mas deixou rasto na pintura de ABA.

## 1.2. As naturezas-mortas e guaches finais de Betâmio

Desde ’69, ABA afirma o seu carácter mais marcante; explora a reminiscência da ‘cozinha velha’ e da mesa campesina (Vd. Figura 1):

*Com insistência, há um ano que pinto sem mudar o tema, e isto para lhe reduzir a importância. Procuo uma pintura que seja, antes de mais, uma atmosfera de cor não monocromática mas integrada como a montanha ou uma pedra. Pintura simples, primária, de formas cromáticas procuradas e solidárias” (Betâmio, 2004:57).*

A partir de 1976, ABA ensaia sobre Natureza-Morta, com especial atenção a Crivelli, Josefa d’Óbidos, Braque, Eduardo Viana e Morandi, que o terá influenciado (Figura 7): plasma no quadro, a energia sensorial e o potencial evocacional de pessoas, coisas e circunstâncias; neste caso, natureza-morta ou família? ABA tinha esta obra no seu quarto conjugal, a par de uma ‘Anunciação’ de Fra Angelico:

*Um quadro é para mim, o espaço de uma aventura de inventar caminhos. As cores, numa tela, têm peso e força. É preciso encontrar o equilíbrio dos pesos e a paz das forças.*" (Betâmio, 2004: 52).

*A música das cores, no meu quadro, desenvolve-se em dois sentidos: o da interrelação de vizinhança e o da percepção de distância ou aprofundamento. Em termos gráficos, um vector no espaço (campo pictórico) e um vector no tempo (memória de caminhada feita ou de desejo de caminhar.)*" (Betâmio, 2004:39).

Excepcionalmente, surgem pinturas de casario branco, mediterrânico: "Creio que neste quadro se depreende, de modo impressivo, o gosto que tenho por uma Benalmádena desejada e sempre fugidia" (Betâmio, 2004:48). Mas as Naturezas-mortas dominam; a mesa campesina torna-se um tampo em jogo de superfície e tridimensionalidade, por vezes perto do cubismo. Por 1975 há um tempo de intensa realização, ABA tendo atelier na sua casa da Caparica. Numa das últimas naturezas-mortas (Figura 8), nota-se a acentuação da interioridade da cor e da transparência.

*Sinto uma grande vontade de escrever sobre o que acontece de vulgar, mas que é transparente, revelador do que a vida tem de permanente*" (Betâmio, 2004:70).

*Pinto para dar forma ao desejo de através da representação de coisas simples, estáveis, conseguir, ou procurar conseguir, uma organização de cores. Coisas estáveis como a luz da Grécia ou o azul do seu mar. Formas de paz, de uma grandeza chã como são as coisas próximas da terra. (...) Já comeu sopa de pão, perfumada de segurelha, com uma colher de pau? Procuo que a minha pintura tenha esse 'sabor' para os olhos.*" (Betâmio, 2004: 61).

No Catálogo da Exposição do Museu de Benavente, 11.07-26.09.'82, ABA diz:

*...Pintura que aspira a ser de aparato e para um espaço pessoal. Algo, portanto, de anti-luta. Em plano de óptica mais vasto, é uma pintura figurativa com intenção de concretizar uma certa essencialidade, de buscar uma pintura que é só pintura. Silêncio feito de cores. Um 'dizer' sem palavras que procuro 'harmonioso'. (...) Os objectos que tocamos diariamente, acabam por reflectir algo de humano, digamos mesmo: humanizam-se. E essa expressão que as coisas simples para mim desprendem passou a ser o objectivo da minha pintura. Não procuro uma representação extremamente rigorosa, quedo-me por um desenho que não vai muito além da sugestão. Procuo simultaneamente, introduzir um sentido de liberdade. Pintura situada entre o realismo e a abstracção lírica.* (Betâmio, 2004: 23-5).

"Não busco qualquer pintura de vanguarda. Quero apenas algo de amável e recolhido. Pintura, portanto, fora do tempo". (Betâmio, 2004:58).



**Figura 8** · Betâmio. (Natureza morta com uma pêra) (1982). Óleo s/ cartão prensado 60x46 cm. Foto: Elisabete Oliveira.

**Figura 9** · Betâmio. (Paisagem com barcos) (1985). Guache s/ papel 22x16cm. Foto: Elisabete Oliveira.

Nos últimos anos, com constrangimento do espaço-atelier, ABA regressa ao guache e pinta até um mês antes de falecer, formas de viva cor, próximas de um cubismo (Figura 9): "Os quadros cercam-me, invectivam-me, são um empecilho, uma preocupação. Talvez acabe por destruí-los mas são a minha vida" (Betâmio, 2004: 76).

"Resta ficar na praia vendo os barcos da aventura voltar" (Betâmio, 2004: 75).

### Conclusão

A raiz da vida hologramática de ABA e da sua atenção ao objecto comum, poderão encontrar-se num despojamento 'franciscano':

*Homem habituado a caminhar só, vagabundo de não sei quê, apaixonado de um pequeno largo de uma terra à beira do Mediterrâneo, pronto a ser feliz com quase nada desde que coisa simples, como pão e azeitonas, ou vinho e mel. E é com esta alma de franciscano que fico fora do tempo, não sei se perdido, se encontrado.*" (Betâmio, 2004:72).

O prefácio de Rui Mário Gonçalves (Gonçalves, 2002), acentua a visão, o tacto e a memória na obra de ABA; regista que, nos anos '60, a pintura de ABA 'oscilava entre as tendências informalistas (gestual e matéria) e outras mais construídas'; e analisa:

*'A cor, liberta, dos contornos, tem uma tradição moderna no paisagismo de tipo impressionístico. É puramente visual. A textura táctil tem outra tradição moderna: a da natureza-morta cubista. Será esta que será mais aprofundada por Betâmio. (...) As pinturas de Betâmio são produto de quem é professor, empenhado em aprender por conta própria, as lições dos mestres (...) mantendo a elementaridade expressiva que convém ao didactismo. (...) Como na pintura dos cubistas, uma garrafa representada por Betâmio nunca apresenta a sua simetria. Porquê? Porque a forma simétrica impõe-se vigorosamente ao acto perceptivo, sobrepondo-se à percepção das cores do objecto e do fundo. (...) Mas há sempre (nas obras de Betâmio) uma sensibilidade pictural, com seus jogos de cores abafadas e de valores luminosos intimistas. (...) O pintor impôs as suas regras, as mais simples, para montar e desmontar à vontade os mecanismos do acto da visão e do seu registo, num processo que se abre ao poder evocativo. (...) Repare-se na imaginação de Betâmio de Almeida. Ela manifesta sempre o sentido do essencial.*

A nosso ver, se é marcante o Didactismo de ABA — que assinalámos na sua auto-reflexão, para si e aplicação ao Ensino, ao longo da sua obra plástica e escrita -, importa clarificar a 'qualia', caracter único que possa existir na arte visual de Betâmio. Consideramos a sua pintura abstracta como campo experimental da sua visão, ensaio de técnicas e explorações correspondentes às energias e tensões emergentes relevantes para ele; terá sido operacional e servido de contraponto para as naturezas mortas, onde atingirá a sua mais distinta expressão:

esta caracterizar-se-á pela busca da essencialidade a partir do instante e do comum, num realismo vivencial radical — realismo sensuo-poético. Formalmente, esta pintura terá maior afinidade com o ‘cubismo’ mas também se abre ao ‘metafísico’ (como em Morandi) pela transcendência existencial e simbolismo reconhecidos no objecto comum usado. (Só na Pintura da Figura 04 notaremos uma aproximação, de passagem, ao paisagismo impressionista que Rui Mário Gonçalves apontou como uma das tradições modernas da cor liberta de contornos). O cerebral cederá à vivência do saboreado/desejado; e romper-se-á a fronteira ‘concreto-abstracto’, quando conseguida a desejada atmosfera de cor, fresta para “um jogo de contrastes quase sem fim”. A arte ABA está investida de uma hologramaticidade precursora da visão contemporânea.

## Referências

- Berger, R. (2006). Encontro ‘Descoberta do Futuro’. C. M. Trancoso-Confer<sup>o</sup>. por satélite.
- Betâmio, A. & AA. (1968b). *Curso Básico de Arte — Um Novo Desenho dos Liceus. Palestra N<sup>o</sup> 31*. Jan. (AA-Equipa de ABA: Abelha, M L; Dantas, S; Viola, M E; Oliveira, E; Sobral, P; Dantas, F; e o Colega do L N Pedro Nunes, Ferreira, L.) — Base do Programa ‘70.
- Betâmio, A. & AA. (1977). *Educação Visual*. Lisboa: Didáctica Editora. Vols. 1 e 2 (7<sup>o</sup> e 8<sup>o</sup> Anos de Escolaridade). Compêndio para alunos; não obrigatório.
- Betâmio, A. (1948). *Compêndio de Desenho para o 1<sup>o</sup> Ciclo dos Liceus*. Lisboa: Sá da Costa. Edições seguintes como Livro Único; actualização em 1967.
- Betâmio, A. (1967). *Ensaios para uma Didáctica do Desenho*. Lisboa: Escolar Editora.
- Betâmio, A. (1968). Uma Visão Táctil: Eduardo Viana. *Diário de Lisboa*, anos ‘60-70.
- Betâmio, A. (1968a). A Educação Estética. *Palestra N<sup>o</sup> 31*. Jan.
- Betâmio, A. (1969). Amadeo de Souza-Cardoso, Pintor Simultaneísta? *Palestra*. N<sup>o</sup> 35/36. Jul.
- Betâmio, A. (1976). *A Educação Estético-Visual no Ensino Escolar*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Betâmio, A. (1982). Catálogo da Exposição de Naturezas-Mortas. Museu de Benavente.
- Betâmio, A. (1990). *O Convento de Jenicó*. Benavente: Câmara Municipal. Montagem Editorial: Oliveira, E. (DL: 36106/90). 2<sup>o</sup> Ed<sup>o</sup>, 2000, 800 anos do Foral de Benavente.
- Betâmio, A. (2004). *Pintura*. Benavente: Câmara Municipal/Museu Municipal. Coord.: Oliveira. ISBN: 972-99201-0-9.
- Betâmio, A. (2007). *Textos Inevitáveis*. Benavente: Câmara Municipal; Educa; e Apoio da Reitoria da Universidade de Lisboa. Coord.: Oliveira, E. Prefácio: Carvalho, R. (ISBN: 978-972-8036-95-9; ISBN-978-972-99201-2-7).
- Damásio, A (2000). *O sentimento de si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Mem-Martins: Publicações Europa-América. 2001.
- Eco, U. (1964). *L’oeuvre ouverte*. Paris: Ed. Du Seuil.
- Ehrenzweig, A. (1969). *A ordem oculta da Arte. Um estudo sobre a psicologia da Imaginação Artística*. R Janeiro: Zahar Editores.
- Gonçalves, R. M. (2002). A visão, o tacto e a memória. In Betâmio, (2004) *Pintura*. Benavente: Câmara Municipal/Museu Municipal. Coord.: Oliveira, E. ISBN: 972-99201-0-910-2.
- Morin, E. (1990). *Intrrodução ao pensamento complexo*. Lisboa: I<sup>o</sup>. Piaget. 1991.
- Oliveira, E. (2005). *Educação estética visual eco-necessária na Adolescência*. Coimbra: MinervaCoimbra.

# Na FREQUÊNCIA DAS ARANHA > PEGA NA MINHA! A Poesia inventiva, inquieta e transgressora de Tadeu Jungle

*The transgressive, inventive and unquiet visual  
poetry of Tadeu Jungle*

DANIELE GOMES DE OLIVEIRA\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, Professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Regional do Cariri — URCA. Rua Coronel Antônio Luiz, 1161 — Pimenta, Crato — CE, 63105-010, Brasil. E-mail: daniele.gomes.deoliveira@hotmail.com

**Resumo:** Este artigo aborda e apresenta a obra inventiva do poeta, calígrafo, videomaker, performer e homem-de-cinema-e-TV Tadeu Jungle. Abordaremos o aspecto inquieto e transgressor de sua obra e como ela se incorpora e modifica a cena artística e intelectual no Brasil, e no mundo. A Poesia de Invenção convoca a nossa bonita voz.

**Palavras chave:** Poesia Visual / Artes Visuais / Caligrafia. Performance / Invenção.

**Abstract:** *This article discusses and displays the inventive work of the poet, calligrapher, videomaker, performer and man-of-movie-and-TV Tadeu Jungle. We discuss the restless and transgressive aspect of his work and how it incorporates and modifies the artistic and intellectual scene in Brazil and worldwide. Poetry Invention calls our beautiful voice.*

**Keywords:** *Visual Poetry / Visual arts / Calligraphy / Performance / Invention.*

## Feito e Mais que Perfeito > Fazer tudo Falar

Tudo faz parte de uma frequência. A poesia de Tadeu Jungle propõe, sinaliza, se conecta e fortalece uma cena criativa em São Paulo, com olhos no Brasil, e no mundo, e está em sintonia com a frequência experimental e inventiva da poesia brasileira, aquela que tem a visualidade como elemento estrutural.

Se você não sabe onde está, fica difícil saber para onde ir. Tadeu Jungle sabe o que faz e é um artista multifacetado, nunca se acomodou em um ou outro suporte, ou nesse ou naquele veículo. Poesia, televisão, cinema, videoarte, publicidade, performance. O artista sempre transitou sem preconceitos por esses diversos meios e sempre a favor da intersemiose. A fusão entre os diversos meios/campos e o trânsito entre linguagens é uma característica de sua produção, e de uma cena da qual ele faz parte. Sua trajetória sempre se mostrou em inquieta movimentação, construindo com rigor e transgressão.

Começou pichando muros, por ser ali a única plataforma que poderia torná-lo público com o custo que podia arcar na juventude. Foi um dos precursores do *graffiti* em São Paulo. A poesia e a TV foram as duas mãos criativas que o constituíram. Instintivamente procurou o trânsito entre linguagens para poder se comunicar, quebrando barreiras, e fundindo códigos. Nunca num suporte só. Sempre com rebeldia. Sempre com experimentação.

É muito forte o peso da caligrafia nos poemas de Tadeu Jungle. *Ele persegue a gralha, o defeito, a gagueira, o ruído... persegue mesmo! Busca freneticamente os ruídos para incorporá-los. Daí que os ruídos acabam tendo valor estrutural em seus poemas, adquirindo dimensão estética.* (Khoury, 1996)

A força pré-existente e existente na criação se manifesta, emana, plasma. God Art. Evolução de formas. E antecipa o nascimento de novas cabeças, novas sensibilidades a partir dos efervescentes anos '70 em São Paulo. Cabeça-de-lança com ruídos, humor e rebeldia. Mudança de sensibilidades.

### 1. Nu subindo uma escada no Futuro

Caligrafia, Performance & Poesia tem tudo em comum. O Corpo solto, o gesto, a mão, o movimento, a voz. São artes anárquicas, que extrapolam limites, fundem e fundam linguagens. Isto tem tudo a ver com Poesia Experimental, tanto a caligrafia como a performance. A palavra performada, poesia é palavra performada. Caligrafia é palavra em ação, assim como a performance. Assim como os interpretantes, que são pensamentos em ação. Caligrafia e Performance, A ARTE SENDO FEITA, é este TEMPO EM AÇÃO, movimento, pensamento verbal, visual, corporal e sonoro em ação.

Há artistas que são performers, carregam características tais, um inconformismo que extrapola linguagens, uma potência de linguagem. A *Performance* está na vanguarda, mesmo tendo se estabelecido como linguagem, e campo artístico, desde os movimentos das Vanguardas Históricas do início do séc. XX; ela é uma arte inconformada, viva, voraz, potente, que extrapola e funda, e funde, e confunde, e alerta e antecipa coisas, sinais, antenas, arte e artistas no comando da voz e do corpo e da palavra em movimento.

Artistas como Arnaldo Antunes, Walter Silveira, Lenora de Barros, Lucio Agra, Wally Salomão, e o próprio Tadeu Jungle possuem estas características anárquicas, que fazem deles performers, e calígrafos, neste sentido citado da escrita desenhada, muitas vezes enfurecida, berrada, da voz vociferada, ou voz-som com uma potência outra, ressignificando a voz; do corpo em liberdade, e a potência advinda desta liberdade, que é incomum. O irreprimido causa espanto, pois somos a todo momento reprimidos, a escrita irreprimida é a caligráfica, ou a cacográfica, ou ainda, de acordo com Antonio Risério (1998), a escrita dos Novos Escribas, que são pessoas que, atuando no âmbito das novas tecnologias (digitais), valorizam a escrita em sua fisicalidade mesma, inaugurando um novo artesanato. Se o trabalho é bem realizado o escriba será bom. Estes procedimentos tudo têm a ver com a Performance. Há um estado de espírito contestador, e anárquico, que faz com que estes poetas sejam poetas performers e calígrafos, neste sentido que apresentamos.

## 2. Icebergs Revelados

Há um sentido de liberdade e contestação dos limites do código, da linguagem, da escrita, e do corpo que estes poetas levam adiante (Tadeu Jungle sendo um dos protagonistas desta cena), como se houvesse uma força maior em seus corpos e mentes que os levasse a subverter limites. Para ficarmos com a expressão de Ana Goldenstein Carvalhaes, em seu estudo sobre Renato Cohen (2012:1), há uma *persona performática* nestes artistas. Eles são poetas performers.

Como no poema *O Lance do Gago*, de Tadeu Jungle. Tadeu é um exímio poeta. Performer, calígrafo, videomaker. Em minha opinião, do muitíssimo estudado, analisado, citado, e parodiado poema *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*, esta é a melhor paródia. Um canto paralelo que homenageia Mallarmé, ressignificando o espaço branco da página, que passa a ser ocupada por ruídos. Espécie de *Piano Preparado para Voz*, para algumas vozes especiais, ou seja, a voz dos gagos. Um poema construído de cacos visuais, para os gagos, voz com ruído e silêncios. É uma potente caligrafia, com letras enfurecidas, gritadas, desenhadas como se fossem berros, e impressas com duas cores superpostas, o

Você  
está  
aqui



**Figura 1** · Tadeu Jungle, *Você está aqui*. Poema em suportes e tamanhos variáveis. Diversas tiragens. 1997.

**Figura 2** · Tadeu Jungle, *Ora H*. *Graffiti* nos muros de São Paulo, 1978.



**Figura 3** · Tadeu Jungle, *O Lance do Gago*, 1982/1983.

**Figura 4** · Tadeu Jungle, *Desespero*, 2010.

**Figura 5** · Tadeu Jungle, *Tiganho Gatinha*, 1980.

que nos faz pensar em uma espécie de eco, A PRÉ SSA É A IINNIMMIGAH DA PER FEISSÃO.

A palavra desenhada, transformada, deformada, berrada, a palavra com ruídos, a palavra com cores, a palavra ilegível, a palavra para ser vociferada, a palavra performada, é esta palavra que nos interessa. Palavra performada é caligrafia, e é poesia. O poeta calígrafo é um performer. A caligrafia pode ser manual, ou com recursos oferecidos pelo computador, neste caso, seriam os novos escribas, como já comentamos.

Há um estado de latência no uso da linguagem. Se pensarmos no uso do código verbal, este estado de latência envolve poesia performada. Esta poesia performada se dá em um campo que intersecta a caligrafia e a performance. LATÊNCIA DOS SENTIDOS, E ANTECIPAÇÃO.

### 3. Perseguindo tempestades cerebrais. E encontrando populações.

#### O ninho iluminado da criação

O trabalho de Tadeu Jungle possui uma verve caligráfica e performativa. Performance é coragem, performance é força, performance é linguagem latente, performance é potência, o corpo na vanguarda dos sentidos.

Idéias novas, desautomatizadas, originais, novos elos, visualidade outra, que extrapola a página, cores, muitas cores, exuberância verbal e visual, a relação com os tipos, vários tipos, o estático que tende ao movimento, uma escrita que se funde com as artes visuais, e se situa no campo da performance e da caligrafia, incorformada com o corpo e o espaço que lhe foi designado. Escrita-Mente&Corpo, Escribas. Mãos.

O calígrafo é um pintor gestual, que domina o código verbal. A escolha lexical precisa ser exata, com grande potencial comunicativo. Associado à comunicação do *o que dizer*, vemos o *como dizer*, a visualidade. É um trabalho manual, e cerebral ao mesmo tempo. Pensar&Plasmar. Como no poema acima, de Tadeu Jungle, Tiganho Gatinha.

*Neste poema de Jungle, o desenho das letras e sua configuração total dão a impressão de coisa dengosa, como a que se observa nos felinos caseiros. As expressões gato/gata, ou no diminutivo como aparecem, são ainda correntes entre os adolescentes e jovens e, no poema de Tadeu Jungle, são como que dois felinos a se esfregar: as letras/ palavras se aproximam, se roçam, e o destaque dado aos grafemas G e A faz com que vislumbremos como que pares de olhos, (...) ou um beijo, boca na boca, presente em TIGANHO. Pertinência, essa interpretação ganha ainda mais, quando percebemos que em TIGANHO, colocando em primeiro lugar a segunda sílaba, teremos GATINHO. Dai que, (eu) ti (te) ganho, ó gatinha, e o amor acontece: GATINHO/GATINHA... (...) (Khoury, 2007).*

Este gesto como interface para a criação, é o corpo do poeta performer. A gente fica em um estado de latência, que não é o estado de pura atenção. Atenção é estar alerta, exige uma preparação corporal e mental, e pressupõe que algo irá acontecer, instinto, uma reação rápida, envolve o medo, e estaríamos prontos para reagir às ações e informações, e às intuições e dar continuidade à semiose. Não, este não é o estado de latência performativa. Este *estado-latência*, é estar com o corpo aberto e a mente aberta, como se houvesse uma comunhão fluídica entre nosso corpo, e o mundo e como se acessássemos o universo. Dos cromossomos, ao cosmo. Como se houvesse comunicação pelos poros, corpo, pele, interno, e o externo feitos da mesma matéria, uma mesma lei, como se fosse um corpo poroso, feito da mesma matéria-cosmos. A mente fica aberta, e conecta tudo com tudo com facilidade. Conecta e concebe. Acessamos as informações da forma tradicional, ou seja, buscando as informações, mas há um acesso não-tradicional que é a mente achando informação por caminhos outros, mente processando informação, a semiose agindo. Mente-mundo, mente-corpo, e mente-mente. Estado de pura intuição. É estar com o corpo e a mente preparados para aceitar, e criar. Cultivo do coração, da mente e do corpo para performar, e escrever, desenhar, caligrafar, em sintonia, e em sincronia com o movimento-Cosmos.

Coragem e medo. Estado de coragem, é poesia, é arte e é performance. Contra tudo o que aprisiona o corpo a cabeça os sentidos e a palavra. Construindo sentidos. Invenção de futuros. Ter na memória um arquivo-vivo. Como no poema Ideograma para Yoko. É um ideograma caligráfico construído com desenhos das letras que constituem o nome da artista, na vertical. No meio das letras, pretas, sobre o papel branco, vemos a marca de um spray vermelho, que remete à sangue, e escorre, acima, como se fossem dois tiros (menção ao atentado a John Lennon). Ao mesmo tempo, estas marcas vermelhas revelam dois seios, e evidenciam a dor da artista que fica, após a morte de seu parceiro, e ícone da cultura pop. Paz & Amor. Ideograma para Yoko. ARTE-VIVA. GESTO-VIVO. AS PALAVRAS têm PODER.

Performatividade tudo tem a ver com um corpo aceso, que tudo tem a ver com sinapses, que tudo tem a ver com uma memória viva, isto é repertório em ação. Repertório em ação é linguagem nova sendo construída. Não é passividade, não é passado, visa ao FUTURO aceso, iluminado. Isto é um acontecimento processual, e acontece nas mentes & corpos abertos à criação mais experimental, que interrompe o que aprisiona, rompe, ultrapassa vai além dos limites que distinguem e extinguem as linguagens, e traz energia, traz luz e força ao mundo pensante. Queremos mais e mais mentes performers. Queremos mais e mais poesia, experimentação, Invenção.



**Figura 6** · Tadeu Jungle, *Ideograma para Yoko*, 1980.

**Figura 7** · Tadeu Jungle, *Heróis da Decadência (sic)*.  
Vídeo. 1987/2003.

**Figura 8** · Tadeu Jungle, *Passe a Mão*. Poema Adesivo, 3  
x 7cm, 5000 cópias, 1979/2002.

Poesia é o significante fundamental do indefinível, do inqualificável etc. Poesia implica sempre uma convocação sub-reptícia da efusão silenciosa. (Nancy, 2005).

#### 4. Na Frequência das Aranha

Fazendo parte da segunda geração de videomakers em São Paulo, Jungle tinha manifesto os ecos de uma cultura extremamente videográfica, urbana e televisiva. Foi neste contexto que nos anos 1980, ele cria o grupo TVDO, em parceria com seus colegas da ECA/USP, Walter Silveira, Ney Marcondes e Paulo Priolli. Ali fazem uma série de programas de vídeo, anárquicos e experimentais que delimitavam a nova visão estética da videoarte no Brasil, cujo lema era: TUDO PODE SE TORNAR UM PROGRAMA DE TV, com a intenção de pensar um novo modelo para o audiovisual brasileiro, com invenção, ruídos e irreverência, que, naquele momento, fim da década de 70, passava por severa censura da ditadura militar.

#### MAKE IT NEW, a ideia é RENOVAR

Tadeu Jungle propõe e cria uma SURUBA NA POESIA!!! E deixa a sua marca na poesia e na arte mais inventiva feita no Brasil, a partir dos anos '70, aos dias atuais, modificando profundamente campos como o *graffiti*, o vídeo experimental, a caligrafia, a poesia visual e a performance. Assim é a sua POÉTICA-ORGANISMO-VIVO. É o desenvolvimento de uma LINGUAGEM IRREVERENTE e TRANSGRESSORA para as pessoas que gostam de RENOVAR, dia a dia, sol a sol. Quem nunca esteve perto do SOL, não pode falar do luminoso território dos signos manifestos! A qualquer hora, o poeta interpela o mundo com sua palavra humorada, inventiva e ruidosa. Abrir o peito e brilhar. Brilhar com brilho intenso. Na frequência das aranha (sic), na frequência da experimentação, na frequência da Poesia. É só penetrar & registrar, indo ao encontro do que vier. Com dois dedos no futuro, e os pés acima do chão.

## Referências

- Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Pignatari, Décio (2006) *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-190*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Carvalhoes, Ana Goldenstein (2012) *Persona Performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP.
- Jungle, Tadeu (2014) *Tadeu Jungle: videofotopoesia*. Org. Alberto Saraiva. Rio de Janeiro: F10 Editora: Oi Futuro. (Coleção Arte & Tecnologia).
- Khouri, Omar (1996) *Poesia Visual Brasileira: uma Poesia na Era Pós-Verso*. São Paulo: COS-PUC.
- Khouri, Omar (2007) *Ver Ouvir Pensar a Poesia: uma Antologia Comentada de Faturas da Era Pós-Verso*. São Paulo: DAP – IA-UNESP.
- Salomão, Waly (2007) *Babilaques: alguns cristais clivados*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Kabuki Produções Culturais.

# El oído que ve: sobre la obra de Pedro Bericat

*The Ear that Sees: about the Work of Pedro Bericat*

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE\*

Artigo completo submetido a 1 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Espanha, Artista visual y profesor universitario.

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

**Resumen:** El discurso del artista español Pedro Bericat incide en la intercomunicación global, donde cada uno somos un centro generador y receptor de ideas y proyectos, para ello trabaja con los restos y rastros del imaginario colectivo. Mediante un discurso inclasificable, en el que conjuga lo casual, la crítica social, la provocación, el absurdo, el humor y la poesía, el artista despliega significados de reminiscencias dadaístas, en una obra que conecta el arte objetual con el sonoro, para afirmar el mundo onírico de la lúcida irracionalidad perdida.

**Palabras clave:** arte postal / arte sonoro / polisemia / provocación / poesía visual.

**Abstract:** *The discourse of the Spanish artist Pedro Bericat affects global intercommunication, where each one is a generator and receiver of ideas and projects, for which he works with the remains and traces of the collective imaginary. Through an unclassifiable discourse, in which he combines casual, social criticism, provocation, absurdity, humor and poetry, the artist displays meanings of Dadaist reminiscences, in a work that connects the objectual art with the sound, to affirm the dream world of lucid lost irrationality.*

**Keywords:** *mail art / sound art / polysemy / provocation / visual poetry.*

### La 'revelación' del cuarto oscuro

En este artículo se presenta la obra de Pedro Bericat Cortés, artista multidisciplinar nacido en 1955 en Zaragoza (España), ciudad en la que vive y donde comienza a mostrar unas obras bajo la influencia de artistas como Wols y Hartung. Muy pronto su trabajo se inclina por las artes de acción, las instalaciones, el arte correo y la escritura experimental. Artista inclasificable y polifacético, provocador, con una peculiar percepción de la vida, su obra rezuma una fuerte crítica de carácter social y político. Siendo un feroz activista, sus obras al mismo tiempo muestran una faceta enigmática, intimista, de tono poético-profético, entre mística y dadaísta, resultado de una actitud de enajenación poética, lo que le confiere cierta aura empática como personaje.

El mundo de Pedro Bericat tuvo su origen 'revelador' en el cuarto oscuro de su abuelo fotógrafo, a partir de ahí su formación autodidacta ha discurrido en el intercambio de ideas y el activismo con artistas de su generación. Con el tiempo, su acervo personal ha crecido al compartir sus experiencias con infinidad de artistas en sus viajes e intercambios, todo ello hace que albergue una dilatada trayectoria internacional. Hay que destacar entre sus exposiciones las colectivas realizadas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo Nacional de Arte Reina Sofía y la Fundación Juan March, estas dos últimas en Madrid.

En su trabajo veremos que intervienen variadas tipologías de formas y medios: una suerte de objetos, imágenes, signos, materias y sonidos que interactúan, rozando las fronteras de las artes, los límites de su definición (ver Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4 y Figura 5). Su trabajo está volcado a la comunicación y concebido de inicio para ser participativo. Su temprana irrupción en la escena del *mail art* o arte postal le llevó a interesarse por los materiales encontrados, así como por las imágenes intervenidas (o borradas) — como en el *arte povera* y Fluxus —, siendo hoy una de las reflexiones del artista sobre la inmaterialidad. Así mismo Pedro Bericat mediante los límites del lenguaje de la imagen explora los 'fósiles visuales' del imaginario colectivo reprimido, característica ésta definitoria de su práctica artística.

De esta manera su flujo de trabajo resulta expansivo, transita en permanente modificación. Así surgió el interés por el sonido que aparecía en las piezas de sus instalaciones, lo que le condujo a su registro, a su traducción material. Sus conexiones con el radioarte y el arte sonoro le han encaminado a experimentar con el 'ruido' — en la línea de John Cage —, para culminar en un ambicioso proyecto personal en la Red: *Mute-sound*, en el espíritu del arte postal (Bericat, s/d).

## 1. Todo es un papel secante

“No hay nada que ver ni oír, no hay nada que comprender, sino mover el corazón...” es lo primero que lanza Pedro Bericat en pos de una interpretación sensorial del arte, para posicionarnos *al margen* de la cultura impuesta (Dubuffet, 2011). Lo que le confiere un papel marginal, de inadaptado con la vida. Artista muy querido por unos y mal conocido por otros, Pedro Bericat plantea la utilidad de la inutilidad y, motivado por las circunstancias, su discurso es un continuo golpear de la conciencia para afirmar que la sabiduría (hermética) la tenemos dentro: “Nadie puede enseñar lo que ya eres”. También sostiene constantemente que vivimos un ‘mundo fantasmagórico’ de la conciencia — la mente consciente es la “mente lamentable” —, donde la finalidad es recuperar un ‘mundo desaparecido’, y para esto hay que acudir al inconsciente, la otra realidad. Pedro Bericat afirma que “si se trabaja con el inconsciente se acierta”, que “verdad es la intuición” y que “todo es un acto imaginativo [...], un papel secante”.

Su discurso combativo tiene una función terapéutica frente a la sumisión al mundo hipertecnológico actual, de velocidad, de aceleración (Virilio, 1998), donde cada vez hay menos espacio para los actos soñados y mágicos, porque nuestra cultura nos ha hecho esquizoides. La pulsión de los sentidos no se puede controlar porque sale fuera de los mecanismos hipnóticos de manipulación de los medios de comunicación, que no comunican — ‘en medio’ siempre hay algo —, son programas de abducción: no hay información sino deformación.

Así mismo las *pantallas* de todos los dispositivos nos han quitado la energía, han creado una realidad inducida, implantada: “las imágenes nos han quemado, estamos ‘apantallados’, estamos más cerca de la metafísica” dice el artista. Todo es virtual (Márquez, 2015), todo lo que vemos está flotando, nada es real, estamos viviendo un parque temático. El artista nos agita el pensamiento al reconocer que vivimos dualidades escindidas en una realidad separada de los conceptos. Programas de autodestrucción de las plataformas de poder nos cortan el cordón umbilical con nuestro pensamiento humanístico para homogeneizarnos en el cbersistema cultural impuesto (Zafra, 2017: 101-132, 215-239). En consecuencia su trabajo es una invitación, un despertar a salir de la trampa de los conceptos del discurso dominante, donde los conceptos son el problema, el “lenguaje-lamentable” según él; un *patchwork*, nudos y nudos que hay que deshacer rompiendo el lenguaje, como hizo Dada para mostrar un mundo paralelo al existente, sin categorías establecidas (Tzara, 2012).

Para ello su discurso está plagado de un desmembramiento del lenguaje en el que los juegos de palabras ‘convocan’ un baile polisémico a caballo entre la escritura automática, la etimología y la poesía visual (Duchamp, 1975: 145-7;



**Figura 1** · Pedro Bericat. *Proyecto inmaterial*, Vista de la exposición en la Galería Trayecto, Vitoria-Gasteiz, 1991. Fuente: cortesía del artista.

**Figura 2** · Pedro Bericat. *Sin título*, instalación en la exposición colectiva "Otoño 2010" en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010. Fuente: sitio web del artista (<http://www.mutesound.org>).



**Figura 3** · Pedro Bericat. *Detalle del estudio*, 2017. Fuente: fotografía de J. Escuder.

**Figura 4** · Pedro Bericat. *Envío de Kikuko Aono (Japón)* [proyecto de *Mail art*], Tarjeta postal, 2012. Fuente: fotografía de J. Escuder.

**Figura 5** · Pedro Bericat (et alii), *Symbol as theme*, Resdatcom22, CD, 2017. Fuente: fotografía de J. Escuder.

Duchamp, 1989: 199; Derrida, 1997). Es lo que trata de hacer el artista mediante sus obras (objetos plásticos, fotografías, registros sonoros) que son los ‘fantasmas’ de la realidad de las cosas, generando distorsiones en la información de los *media*. De esta forma el artista se erige como *médium*, en la atribución que daba Kandinsky al artista (Kandinsky, 2017), para conectarnos a la ‘máquina del sueño’, meter los dedos en el pasado y, como señaló el *chamán* Josef Beuys, reconocer nuestras raíces para saber hacia dónde crece nuestro árbol.

## 2. *Inmaterial Project*

Hay que considerar las profesiones de los abuelos de Pedro Bericat, uno fotógrafo y otro sastre, sendas actividades que han determinado el devenir del artista. El abuelo sastre fue el creador de un nuevo método de patronaje textil, en el que se servía de plantillas polivalentes — las plantillas había en las ‘cajas’ de Duchamp —, de ahí surgió en el artista el interés por las materias heterogéneas, el *collage* y las acciones de manipular, pigmentar, manchar, teñir el papel *couché*. La atracción por los materiales encontrados, procedentes de derribos, reutilizados, la descubrió por primera vez en la colección de clichés de su otro abuelo, el fotógrafo. Y fue precisamente de niño en el miedo del cuarto oscuro de su laboratorio, entre la magia alquímica de la plata, donde tuvo la ‘revelación’ y a ‘revelarse’ como artista.

Todo lo anterior ha predisposto al encuentro casual de las cosas como germen creativo. Sus obras son *ready-mades* de los ‘restos del naufragio’ de nuestra civilización: “la basura es la información y el alimento” sentencia Pedro Bericat. Objetos e imágenes de la publicidad que altera, borra, recorta, disuelve, pega — como en las emulsiones de los negativos que transfiere a otros soportes, dando la apariencia de un daguerrotipo. La preocupación del artista es generar información distorsionada de los *media*. Esto le condujo a jugar con el equívoco entre realidad y copia, a trabajar con facsímiles alterados de publicaciones que ha editado junto a *fanzines*, donde ha desarrollado un arte verbal y tipográfico resultado de su escritura experimental. Caben destacar dos publicaciones, más allá de los catálogos de sus muestras, que funcionan como libros de artista: *Cartilla de racionamiento* de 1986 y *Respiración (Condena a la Felicidad)*. *Cuatro Actos* de 2012, ambas con el sello editorial creado por el artista STI (“Sindicato de Trabajos Imaginarios”).

El trabajo con el material impreso unido a su vocación de intercambio con otros artistas le llevó al *arte postal*. Para Pedro Bericat “el arte postal lo es todo” y es la clave para entender su *Proyecto inmaterial* comenzado en 1980, “es el único arte puro, un depósito de conocimiento”. Según él todo fenómeno de la difusión del arte contemporáneo en la Red está basado en el arte postal;

además conforma un ámbito independiente, descentralizado, que posee un *feedback* que no tienen los medios de comunicación. Y en un mundo evanescente, cambiante, inestable, intangible, 'líquido' (Bauman, 2017), la recuperación del arte postal es la recuperación del *objeto*. Los objetos fomentan la manualidad, el pensamiento práctico, filosofía práctica — hoy la filosofía actual es especulativa mayoritariamente —; de ahí que reivindique la condición artesana del arte (Sennett, 2013). Esto le ha hecho incorporar diversos materiales duros y blandos, frágiles y resistentes, resinas y cauchos; 'congelar' mediante resinas el movimiento imposible de atrapar. Poco importa para Pedro Bericat el deterioro que sufren sus obras, en su transporte y manipulación, éstas se transforman. Para él sus obras tienen vida propia, son el fetiche, el coágulo, la obra alquímica.

### 3. El sonido crujiente

"Todo lo que vemos es música congelada [...] Todo lo que vemos son frecuencias, la luz misma es sonido" dice Pedro Bericat, en quien el paso de los objetos mudos a los *sonoros* se produjo en una lógica evolución creativa. Al igual que los negativos (los clichés), comenzó a utilizar los discos de vinilo y las cintas de casete en sus obras, al poco tiempo ya registró el sonido de los objetos de las instalaciones. Una obra emblemática suya es la titulada *Música de cámara para 100 transistores* 1987, cuyo sonido está compuesto por las sintonías aleatorias de los aparatos de radio. Con el tiempo ha constatado que la grabación del sonido fue una consecuencia de exposición fotográfica, en el sentido añadido de que hay una correspondencia entre la huella de los negativos fotográficos y los surcos de los discos de vinilo. Sin importar la baja calidad de reproducción (*low fidelity*), como en los negativos fotográficos deteriorados que modifican la imagen inicial, lo mismo acontece a los discos, su desgaste crea un sonido nuevo.

Para Pedro Bericat el 'sonido primordial' (cósmico) es el sonido repetitivo — "la verdad es repetición" —, sin un punto de apoyo, ni inflexiones, como la música hindú interpretada por el sitar. Sonido monódico, como el que se escucha del aparato de una radio, sin estar sintonizado a una emisora concreta, este sonido es para el artista un 'escudo de protección' a la agresión exterior, al cúmulo de excitaciones de la música actual.

El artista devuelve al espectador esos sonidos en sus performances, forman parte del continuo de su obra: desde su participación en festivales sonoros, acciones de *radio art*, hasta cuando actúa de *disc-jockey* donde el humor está presente. Y es a través de los contactos previos establecidos en el arte postal donde accedió a los circuitos del arte sonoro, a su difusión en revistas especializadas, simposios y emisión de su música en emisoras alternativas.

La actividad expositiva resulta importante en Pedro Bericat, forma parte del ideario que impregna su labor donde el intercambio es la esencia. Es a partir de la década de los ochenta cuando comienza sus comparecencias, no exenta de polémica, en galerías, espacios alternativos y museos. Ya en el arte sonoro se debe destacar su presencia internacional al entrar en el sello del artista Ryosuke Cohen, y al establecimiento de colaboraciones con galerías, como la Galería *Generator* de Nueva York —la única galería dedicada al arte sonoro—; la Galería V2 de Róterdam, especializada en arte electrónico; y la Galería *Staalplatz* de Berlín. También participó en el “21 Simposio Internacional de Arte Electrónico”: *ISEA 2015 Art and Disruption*, celebrado en Vancouver (Canadá). Finalmente añadir que su obra que se encuentra mencionada en monografías sobre el arte sonoro en España (Ariza Pomareta, 2008; Barber Colomer y Palacios, 2009), al tiempo destacar su participación en la exposición sobre el tema celebrada en la Fundación Juan March de Madrid en 2016: *Arte sonoro en España, 1961-2016*, la mayor retrospectiva de artistas sonoros españoles realizada hasta la fecha.

### Conclusión

La obra de Pedro Bericat reivindica la irracionalidad como principio motor del arte, junto al azar y la intuición, para adentrarse en la poesía de las cosas, al margen de discursos dominantes. Mediante una práctica totalizadora el artista articula lenguajes donde están presentes el objeto y el espacio, la imagen y el sonido para establecer una relación de continuidad en un universo fluido, cambiante, donde todo lo que atrapamos se convierte en fósil. Práctica que se manifiesta no como creación sino como ‘recreación’. Así el artista lo que intenta es capturar pedazos de realidad o irrealidad circundantes. Con estos fragmentos, el artista recrea, es decir vuelve a crear, juega con lo ya creado.

## Referencias

- Ariza Pomareta, Javier (2008) *Las imágenes del sonido: una lectura pluridimensional en el arte del siglo XX. Segunda edición corregida*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. ISBN: 978-84-8427-651-7
- Barber Colomer, Llorenç; Palacios, Montserrat (2009) *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Sociedad General de Autores y Editores. ISBN: 978-84-8048-815-0
- Bauman, Zygmunt (2017) *Vida líquida*. Barcelona: Austral; Paidós. ISBN: 978-84-08-04096-8
- Bericat, Pedro [s/d] *Pedro Bericat* [consulta 2017-12-18] URL: <http://www.mutesound.org>
- Derrida, Jacques (1997) *La disseminación*. Madrid: Fundamentos. ISBN: 84-245-0145-4
- Dubuffet, Jean (2011) *Asfixiante cultura*. Jaén: Ediciones del lunar. ISBN: 978-84-95331-51-9
- Duchamp, Marcel (1975) *Duchamp du signe. Ecrits*. París: Flammarion. ISBN: 2-08-010767-4
- Duchamp, Marcel (1989) *Notas*. Madrid: Tecnos. ISBN: 84-309-1701-2
- Kandinsky, Vasili (2017) *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978-84-493-0315-9
- Márquez, Israel (2015) *Una genealogía de la pantalla. Del cine al teléfono móvil*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-6389-5
- Sennett, Richard (2013) *El artesano*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-6287-4
- Tzara, Tristan (2012) *Siete manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets. ISBN: 978-84-8310-629-7
- Virilio, Paul (1998) *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-334-0092-7
- Zafra, Remedios (2017) *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-6417-5

# Clarovermelho e Claroverde: as pinturas neoconcretas de Aluísio Carvão

*Clarovermelho e Claroverde: the Neoconcrete  
paintings of Aluísio Carvão*

ZALINDA CARTAXO\*

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

\*Brasil, Artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGACUNIRIO). Av. Pasteur, 436 (fundos) — Urca — Cep 22290-240, Brasil. E-mail: z.cartaxo@uol.com.br

**Resumo:** O eminente caráter temporal das pinturas Clarovermelho e Claroverde, ambas de 1959, do pintor brasileiro Aluísio Carvão, revela proximidade com as práticas construtivistas européias revistas no âmbito do Concretismo e Neoconcretismo no Brasil. Ambas possuem uma estrutura espiralada cuja temporalidade e devir percebem-se de modo centrífugo ou centrípeto. A estrutura espaço-temporal anuncia o caráter fenomenal do Neoconcretismo, em que os aspectos experimental e processual ganham dimensões relevantes.

**Palavras chave:** pintura / espaço / tempo.

**Abstract:** *The eminent temporal character of the Clarovermelho and Claroverde paintings, both from 1959, by the Brazilian painter Aluísio Carvão, reveals proximity to European constructivist practices reviewed in Concretism and Neoconcretism in Brazil. Both have a spiral structure whose temporality and becoming are perceived in a centrifugal or centripetal way. The space-temporal structure announces the phenomenal character of Neoconcretism, in which the experimental and processual aspects gain relevant dimensions.*

**Keywords:** *painting / space / time.*

## Introdução

No Brasil, o final dos anos de 1950 para os anos de 1960 foi marcado pelo tardio enfrentamento do espaço moderno a partir de uma leitura crítica das Vanguardas Artísticas, especialmente, do Construtivismo russo. No âmbito da pintura, a abstração geométrica constituiu-se como veículo de construção pictórica cartesiana que rompeu com o espaço ilusionista da tradição mantido, de algum modo e tardiamente, pelos Modernistas brasileiros e enfrentou o espaço bidimensional e a sua planaridade. Conclui-se, portanto, que a primeira manifestação de arte contemporânea no Brasil, nos anos de 1960, estava voltada, ainda, para uma discussão do espaço de representação.

## Clarovermelho e Claroverde

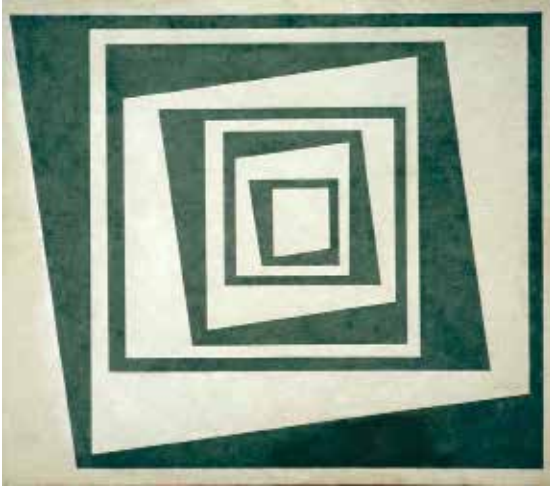
O eminente caráter temporal das pinturas *Clarovermelho* e *Claroverde*, ambas de 1959, do pintor brasileiro Aluísio Carvão, revela proximidade com as práticas construtivistas européias do início do século XX, revistas no âmbito do Concretismo e Neoconcretismo no Brasil. As duas pinturas do artista revelam interesse enfático na estrutura espaço-temporal, que, naquele momento, transição dos anos de 1950 para os de 1960, constituía-se como questão essencial.

A dicotomia figura/fundo do espaço da tradição européia é contestada no Brasil, de forma quase tardia, em que os preceitos do espaço moderno foram finalmente compreendidos e aplicados. Ambas as pinturas possuem uma estrutura espiralada cuja temporalidade e *devir* percebem-se de modo *centrífugo* ou *centrípeto*. Contudo, se na pintura *Claroverde* todas as formas se apresentam como figuras sobre fundo, na pintura *Clarovermelho* observa-se a dicotomia do que é figura e do que é fundo, visto que todos os planos 'sangram' para a borda da superfície afirmando, assim, a *vocação* fenomenal neoconcreta.

## Claroverde

*Claroverde* (Figura 1) é uma pintura geométrico-abstrata fundada numa estrutura de figura e fundo. Uma forma quadrangular irregular repete-se e alterna-se entre as cores verde e "claro" construindo uma espécie de abismo (estrutura em *mise en abyme*). Toda a dinâmica da estrutura pictórica converge para o seu centro, seu *punctum*, e, sob este aspecto, podemos concluir, que este modelo de representação não difere da estrutura renascentista (perspectiva de ponto de fuga) que remete tudo para dentro do plano.

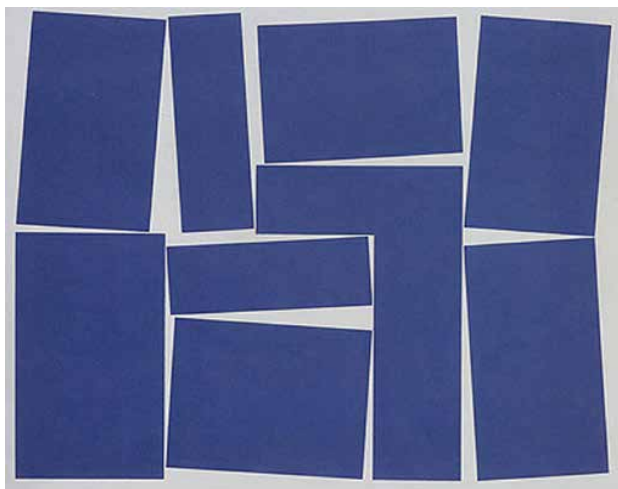
*Claroverde* inscreve-se no interior das questões concretistas no Brasil em que, segundo o crítico Ronaldo Brito (1999:43), "a arte concreta surge (...) como proposta de radicalização do método construtivo, no interior das linguagens



**Figura 1** · Aluísio Carvão. *Claroverde*, 1959.  
Óleo s/tela. 90 cm x 78 cm.

**Figura 2** · Antônio Maluf. Cartaz 1º Bienal de São Paulo, 1951.





**Figura 3** · Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1950.  
Guache s/ cartão.

**Figura 4** · Filme *Vertigo*, 1958. Direção  
Alfred Hitchcock.

geométricas, sequência de um esforço para retirá-la do terreno do puro intuícionismo”. Para Brito (1999:43), “a vontade de excluir qualquer transcendência do âmbito do trabalho define a arte concreta brasileira. O trabalho é resultado da estrita manipulação de seus elementos — elementos discretos, organizados em função de um programa combinatório”. O autor conclui que,

*mesmo as tentativas concretas de introduzir uma participação sensorial do espectador, que rompesse com o monopólio do olho na fruição de arte, era sobretudo um expediente informacional, não tinha o caráter existencial das experiências análogas do neoconcretismo: permaneciam no âmbito dos processos de comunicação, nos limites das operações semióticas, não postulavam uma participação fenomenológica, não apelavam para uma sensibilidade que viesse a colocar em xeque a racionalidade estética. (Brito,1999:43)*

Tal qual o cartaz da 1ª Bienal de São Paulo no Brasil, de 1951, do artista paulista Antonio Maluf (Figura 2), *Claroverde* propõe uma *hipótese pictural* — termo cunhado por Georges Didi-Hubermam (1985) que se refere ao que podemos nominar de *estrutura da pintura*; trata-se de uma estranha tectônica composta pela conciliação dos elementos formais, poéticos e teórico-conceituais, todos sintetizados pela fatura — fundada pela repetição de formas regulares (entre si e, também, em relação ao formato ortogonal do cartaz), numa progressão geométrico-matemática quase infinita (*mise en abyme*). Ao contrário da estrutura ortogonal de Maluf, a pintura de Carvão anuncia uma fenomenização espacial ao romper com a lógica absolutamente clara do concretismo ao dinamizar suas estruturas. Tal ruptura ocorre também com o abandono das cores puras. O verde, como cor secundária, é resultante da mistura de duas outras cores primárias.

O caráter eminentemente vibrátil da composição de *Claroverde* também se aproxima das estruturas geométricas desenvolvidas por Hélio Oiticica nominadas de *Metaesquemas* (Figura 3). Oiticica desenvolveu diversas pinturas em guache sobre cartão, cuja questão essencial referia-se à dinamização da geometria e da cor a partir de uma estrutura irregular. Tal questão se aproxima daquilo que o crítico e historiador da arte brasileiro Roberto Pontual definia como *geometria sensível*, ou seja, aquela desenvolvida a partir de um viés experimental e processual e descomprometida com qualquer tipo de normatividade formal ou racional.

*Claroverde* adota uma irregularidade formal que se aproxima da própria fisiologia do olho, quando deturpa o que se entende por real (por exemplo, o fenômeno da perspectiva). Sua estrutura abismal oferece, de algum modo, uma tensão próxima às imagens dos filmes *noir* de suspense. Em *Vertigo* (Figura 4), de 1958, dirigido por Alfred Hitchcock, uma escada espiralada, com visão do

alto para baixo, desconstrói-se pelo nosso olhar, pela nossa *experiência*. A forma-escada converte-se em estrutura de tensão. *Claroverde* anuncia através da experiência do *olhar* a fenomenologia característica do Neoconcretismo brasileiro, do qual o autor fará parte.

*Claroverde* aponta um paradoxo. Segundo Rosalind Krauss, em seu artigo *Grades*,

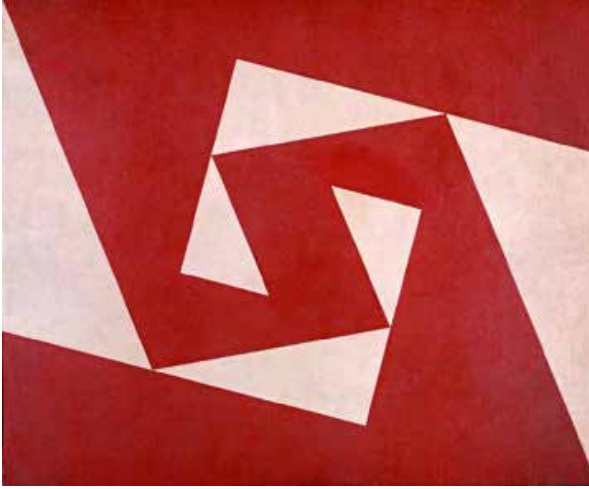
*por causa de sua estrutura (e história) ambivalente a grade é completamente, até alegremente, esquizofrênica. (...) Falando logicamente, a grade estende, em todas as direções, ao infinito. (...) Pela força da grade, o tal trabalho de arte é apresentado como um fragmento, um pequeno pedaço arbitrariamente cortado de um tecido infinitamente maior. Portanto a grade opera da obra de arte para fora, nos levando ao conhecimento de mundo além da moldura. Esta é a leitura centrífuga. A centrípeta trabalha, naturalmente, nos limites externos do objeto estético para dentro. A grade é, em relação a esta leitura uma representação de tudo que separa a obra de arte do mundo, do espaço ambiente aos outros objetos. A grade é uma introjeção das fronteiras do mundo para o interior do trabalho; é um mapeamento do espaço, dentro da moldura e em si mesmo. É um modo de repetição, sendo o seu conteúdo a natureza convencional da arte em si.*

O paradoxo refere-se ao fato da estrutura de *Claroverde* apontar para a interioridade da composição (*mise en abyme*) e, contudo, indicar, também, uma exterioridade marcante determinada pela *reprodução* do nosso *modo* de percepção (a escada de *Vertigo*, por exemplo).

A transição do Concretismo ao Neoconcretismo refere-se à transição do *dogmatismo* à *liberdade estética*, da *forma* ao *espaço*, do óptico à *realidade*. De acordo com Ronaldo Brito (1999:43),

*o impacto pleno destas ideias [as ideias da vanguarda do século XX] no Brasil coincide com o momento, pouco depois da guerra, quando Lygia [Clark] e o outro grande inovador brasileiro, Hélio Oiticica, começaram a trabalhar. Os dois artistas consideravam Mondrian e Malevich os seus mentores. Foram atraídos para estes artistas como aqueles que, assim o sentiam, se tinham afastado mais decisivamente dos instrumentos de representação pictórica — ilusionismo, profundidade, perspectiva — herdados do Renascimento [...] No entanto, como se pode ver nos seus escritos e declarações, Lygia e Hélio compreenderam as realizações dos pioneiros da abstração não só como uma tendência formal e conceitual, mas também fenomenologicamente: que o novo espaço pode em certa maneira ser sensualmente vivido. [...] É como se Mondrian tivesse montado o cenário para a viagem de Lygia Clark além do ótico.*

Se *Claroverde*, de Aluísio Carvão, anuncia a vontade de realidade fenomenal Neoconcreta, *Clarovermelho* é a sua realização.



**Figura 5** · Aluísio Carvão. *Clarovermelho*, 1959.  
Óleo s/tela. 68 cm x 81 cm.

**Figura 6** · Lygia Clark. *Ovo Linear*, 1958. Tinta  
industrial s /madeira. 30 cm x 30 cm.

## Clarovermelho

Duas espirais, uma vermelha e outra “clara”, giram centrifugamente lançando-se ao espaço real (Figura 5). Trata-se de uma estrutura *em devir*: inicialmente suas arestas eram paralelas, ortogonais, quadrangulares. Com o giro, os cantos da espiral vermelha travam-se nas suas próprias arestas, e, num movimento conjunto, toda a estrutura gira. Não existe figura e fundo como em *Claroverde*, senão, duas espirais inconclusas, visto que ‘sangram’ até a borda da tela sem moldura, alternando, assim, a nossa percepção do que está à frente ou atrás. A dicotomia figura/fundo desta estrutura resolve, de certo modo, a discussão sobre os modos de afirmação da planaridade da tela.

Apesar de percebermos quatro figuras claras (completas) de quatro triângulos no centro da composição, ainda assim, prevalece a estrutura totalizante em giro anti-horário. Tal estrutura, em *devir*, permite que, mentalmente, façamos seu movimento inverso, ou seja, em giro sentido horário, quando a estrutura se desmembrará, as arestas em algum momento tornar-se-ão paralelas para, logo em seguida, seus cantos travarem-se nas suas arestas e toda a estrutura girar como um todo.

Se *Claroverde*, apesar de apresentar uma estrutura vibrátil, ainda calçava-se na no modelo tradicional de figura e fundo (uma vez que as suas formas apresentam-se completas, conclusas), *Clarovermelho* opera num aberto ou como nos fala Krauss (2014), “o tal trabalho de arte é apresentado como um fragmento, um pequeno pedaço arbitrariamente cortado de um tecido infinitamente maior”. Se *Claroverde* anunciava uma *verve* fenomenal através do *olhar*, *Clarovermelho* é tempo e duração. Seu movimento, tal qual nas composições Suprematistas de Kazimir Malevitch, lança a pintura para fora do quadro, precipita-a em direção à realidade.

Um ano antes Lygia Clark pintaria seu *Ovo Linear* (Figura 6), em que uma borda branca confunde-se com a parede também branca. Esta obra exemplifica perfeitamente a reflexão de Brien O’Doherty (2002:23), quando se refere a capacidade da parede de “artificar” a obra. *Clarovermelho* lança-se à realidade centrifugamente, ao contrário de *Claroverde* que opera numa estrutura interna centrípeta. Todas, *Ovo Linear*, *Claroverde* e *Clarovermelho* possuem uma estrutura de circularidade. A experiência do sujeito no espaço fenomênico foi pensada nas suas infinitas possibilidades por Leon Bastista Alberti que a concluiu numa síntese de sete itinerários: os movimentos para cima ou para baixo, para a esquerda ou para a direita, avançando ou retrocedendo e, finalmente, *girando*. De modo análogo, as axialidades do corpo humano definem uma orientação septenária no espaço tridimensional: o corpo em pé refere-se ao eixo vertical da

gravidade; o rosto representa a frontalidade; a posteridade como região topológica do atrás; e, por último, o ‘espaço interior’ do homem, em que pela *rotação* e *circularidade* de seus membros determina a esfera da ação. Assim entendido, concluímos o caráter metafórico das estruturas pictóricas do *Ovo Linear*, do *Claroverde* e do *Clarovermelho*, que, de forma diferenciada privilegiam a experiência do sujeito fenomenicamente.

### Conclusão

Se o Concretismo brasileiro, de algum modo, consolidou o desenvolvimento da pintura geométrico-abstrata no Brasil a partir de um racionalismo ortodoxo, o Neoconcretismo representou a sua transição para uma dimensão sensual-fenomenológica. De acordo com Ronaldo Brito (2006:74),

*o neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão. É um objeto de estudo complexo exatamente por causa disto: em seu interior estão os elementos mais sofisticados importados da tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade da vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira.*

*Claroverde* e *Clarovermelho* inscrevem-se neste contexto e representam o exercício de pintura geométrico-abstrata que, nas palavras do artista brasileiro Waldemar Cordeiro define exatamente o seu *status quo*: “a arte se diferencia do pensamento puro porque é material e das coisas ordinárias porque é pensamento”.

Se Malevich pensou a distensão da pintura para o espaço real a partir das suas maquetes suprematistas, ou seja, a partir de objetos tridimensionalizados, *Claroverde* e *Clarovermelho* operou este movimento de forma mais sutil e no âmbito da própria pintura, isto é, do espaço bidimensional.

### Referências

- Brito, R. (2006). “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”. In: Ferreira, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Brito, R. (1999). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Cosac&Naify.
- Cordeiro, W. (2013). *Fantasia Exata*. Catálogo. São Paulo: Itaú Cultural.
- Didi-Huberman, G. (1985) *La Peinture Incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Krauss, Rosalind (1978) *Grades*. URL: <https://textosetextos.wordpress.com/2014/11/21/grades-rosalind-krauss-1978/>
- O’dohererty, B. (2002) *No Interior do Cubo Branco*. São Paulo: Martins Fontes.

# El roure (after M): una aproximación a una serie pictórica reciente de Adolf Genovart

*The oak (after M): an approach to a recent  
pictorial series by Adolf Genovart*

MASSIMO COVA\*

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

\*España (nacionalidad italiana), artista plástico (pintura y fotografía).

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Artes Visuales y Diseño. Carrer de Pau Gallot, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: mcova@ub.edu

**Resumen:** Este artículo analiza una serie reciente sobre papel del pintor catalán Adolf Genovart, ordenada en dos grupos de obras, inspiradas, por un lado, en una pintura de Edvard Munch de un roble de los territorios del norte europeo, y, por otro lado, en un roble mediterráneo real, cercano al estudio de Genovart. El artista reformula y actualiza los códigos de representación del sujeto árbol y nos restituye una profunda y aguda reflexión sobre los preceptos del lenguaje pictórico en sus complejas connotaciones contemporáneas.  
**Palabras clave:** Pintura / Adolf Genovart / Edvard Munch / Arte contemporáneo.

**Abstract:** This article analyzes a recent series on paper by the Catalan painter Adolf Genovart, arranged in two groups of works, inspired, on the one hand, in a painting by Edvard Munch of an oak tree from the northern European territories, and, on the other hand, in a real Mediterranean oak, close to the Genovart studio. The artist reformulates and updates the codes of representation of the subject tree and restores a deep and sharp reflection on the precepts of pictorial language in its complex contemporary connotations.

**Keywords:** Painting / Adolf Genovart / Edvard Munch / Contemporary Art.

## Introducción

Adolf Genovart es un pintor catalán de reconocido prestigio internacional desde la década de los 80, en la que emergía en el panorama artístico como un “destructor de cualquier retorica”, según lo definió entonces la reputada crítica y comisaria Gloria Moure (Moure, 1988).

Las obras que queremos presentar en este Congreso pertenecen a su producción más reciente, y consisten en unos acrílicos sobre papel de pequeño formato y otros acrílicos sobre impresión digital, inspirados por el nexo entre naturaleza y cultura, entre la experiencia regeneradora del contacto con los bosques en otoño (durante los dilatados paseos del autor) y la evocación emotiva de nuestro linaje cultural a través de una obra de Munch titulada *Eiken* (Roble) (Figura 1 y Figura 2).

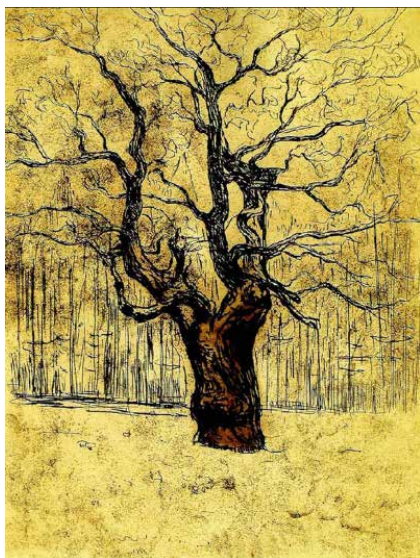
En 1903 Edvard Munch pintó una estilización lineal de ese monumental árbol, unos pocos signos de intensa carga expresiva, con los que pretendía trascender la obviedad naturalista para elevarla a transcripción psicológica, para evocar “la presencia de espacios psíquicos ignorados, de profundidades no sondeadas”. (Barilli, 1975:180, trad. a.).

El roble de Genovart, el ‘roure’, también como el de Munch, reformula aspectos de la realidad, pero no tanto como exploración del inconsciente, sino más bien como una alusión a frágiles entramados de contingencias y normas, de casualidades y métodos.

El sujeto árbol, con su valor simbólico y su sentido trascendente, acreditados a lo largo de la historia del arte, es significativo en el estudio y en el análisis de la personalidad en el campo de la psicología.

En los dos casos que nos conciernen, es, sin duda, paradigmático de modelos diversos de pensamiento y de concepciones del mundo: el existencialismo torturado del remoto mundo de Munch y la fragmentación inestable y aleatoria del mundo globalizado contemporáneo de Genovart. Como explica la psicóloga María Monini,

*la manera en que la persona representa gráficamente el árbol, aporta información acerca de sus recursos para obtener satisfacción dentro y fuera de su ambiente. Representa el grado de equilibrio que existe entre los contenidos psíquicos conscientes e inconscientes, y, además, ofrece referencias acerca de su desarrollo y de su contacto con la realidad. Los aspectos importantes de una lectura psicológica del dibujo del árbol son las proporciones entre sus partes, la perspectiva desde la cual se mira, la presencia de los detalles esenciales (como raíces, tronco, ramas y hojas) y la presencia de otros detalles no esenciales (como agujeros, nudos o frutos). (Monini, comunicación personal, Arenys de Mar, 30 de diciembre de 2017).*



**Figura 1** · El roble cercano al estudio del artista, en el territorio tarragonés del Alt Camp. Fotografía de A. Genovart. Fuente: el autor.

**Figura 2** · E. Munch, Eiken, 1903. Museo Munch, Oslo. Fuente: <https://curiator.com/art/edvard-munch/eiken-the-oak>

No entraremos en una valoración psicológica de los autores Munch y Genovart a través de sus representaciones ni en una explicación literal de cómo se interpretan estos elementos según los códigos del análisis y de la evaluación psicológica, y solo los tomaremos en consideración como espejos metafóricos de sus correspondientes contextos culturales. (Buck, 2010, para profundizar en estos temas).

### 1. El roure (after M)

La serie *El roure (after M)* está formada, de momento, por unas 30 obras firmadas, es decir seleccionadas entre las totales hechas; un ejercicio de pura pintura, como argumenta el mismo autor, en el que

*...se trabaja la pintura directa, rápida, (...) con economía de medios, blancos y negros y grises sutiles, (...) con los medios propios de la pintura se cuestiona la unidad que representa el roble de Munch, hay como una especie de deriva de ese tipo de representación, en el propio roble de Munch hay una idea de unidad básica, que aquí se fragmenta, o se rompe. (Genovart, 2017).*

Genovart, en el conjunto de su obra, apunta a construcciones de objetos y espacios, que como redes nerviosas o eléctricas fragmentan y neutralizan certezas y verdades y recorren paradigmas de comprensión propios de nuestra compleja época actual.

*El roure (after M)*, este “roble después de Munch” se conforma de trazos sintéticos, gobernados por la ambigüedad entre figuración y abstracción, con los que el artista funde la esencialidad cromática de unas formas orgánicas con la aproximación poética a sistemas matemáticos subyacentes, insinuando espacios intangibles de virtualidad superpuestos al orden supremo de la naturaleza.

En la Figura 3, por ejemplo, el “roure” se desdobra en vertical, uno arriba y uno abajo, en una especie de reflejo no objetivante de su propia naturaleza estructural, ofreciendo más una sensación de ruptura orgánica que no de construcción descriptiva; o el de la Figura 4, que cuestiona la unidad en una especie de proyección múltiple que acaba dejando vacío el foco central de la imagen; o los de la Figura 5 y Figura 6, que conjugan unos elementos plásticos como planos en profundidad, con líneas que relacionan un sentido tridimensional del espacio con esa idea latente de desarrollo algorítmico de una geometría fractal.

En el roble de Munch hay unas líneas verticales en la zona central del cuadro, unas rayas y unos puntos como si fuera una valla que marca un límite, que define y organiza los espacios de forma tradicional y que sirve como apoyo para que el roble vertical no flote y esté asentado sobre el plano horizontal del césped.

En la obra de la Figura 7, Genovart recoge estos elementos, los aísla y los recompone como límites que aquí, pero, no son tales, que no tienen ese mismo sentido y que subvierten y reformulan, podríamos decir de manera "picassiana", el orden espacial: el árbol está como en el aire, la supuesta valla se transforma en unos elementos plásticos aleatorios y no descriptivos, respondiendo a la idea de que la pintura no se corresponde con lo representado. La base de asentamiento "está más en el aire, está en el dibujo, pero no en la realidad, (...) no hay una continuación, (...) rupturas dentro de la imagen, (...) fragmentos con sentido de romper esa unidad..." (Genovart, 2017).

## 2. Roures (after M)

El otro grupo de obras se titula *Roures (after M)*, en plural, recalcando el distanciamiento a la noción de unidad munchiana. Se trata de impresiones digitales sobre papel Hahnemühle posteriormente trabajadas con pintura acrílica, en un largo proceso articulado y circular que empieza con la realización de dibujos con técnicas tradicionales, como tinta o acuarela, su sucesivo escanerizado, su inscripción fragmentaria en trabajos por ordenador con elementos lineales, la posterior impresión en chorro de tinta de alta calidad, y, finalmente, se retoma la pintura como final del proceso. Como explica el mismo artista,

*...no hay esa unidad del objeto..., hablar en plural...no significa hablar de un bosque. Se trata, en este caso, de diferencias y de elementos singulares. Se aproximan, de alguna manera, aspectos de representación propios de la pintura, inscritos en su materialidad, y otro tipo de objeto, un 'roure' digitalizado, que aunque su origen sea la pintura, se articula dentro de un conjunto de conexiones entre lo real y lo virtual. (Genovart, comunicación personal, Barcelona, 28 de diciembre de 2017).*

Cada pieza repite unos patrones establecidos digitalmente y se diferencia sutilmente de las otras por algunos fragmentos impresos, así como por las intervenciones pictóricas directas: la pintura se combina y se funde con lo digital creando una sensación de imposibilidad de seguir el reconocimiento y la diferenciación de los códigos aplicados.

Los negros profundos o los luminosos azules pueden parecer pintados y la opacidad plana propia de la pintura acrílica se puede confundir con la impresión mecánica. El rigor de la perfección tecnológica dialoga con la gestualidad pictórica en un resultado final de gran riqueza plástica y de complejidad perceptiva.

En estas obras, propuestas por el autor en conjuntos seriales, se divisan patrones geométricos, repetitivos y repetidos, mediados por la espontaneidad aleatoria de la singularidad de cada pieza, única en su impresión y, por supuesto,



**Figura 3** · A. Genovart, de la serie *El roure (after M)*, acrílico sobre papel, 32x24 cm. cada uno, 2017. Fuente: A.Genovart.



**Figura 4** · A. Genovart, de la serie *El roure (after M)*, acrílico sobre papel, 32x24 cm. cada uno, 2017. Fuente: A.Genovart.



**Figura 5** · A. Genovart, de la serie *El roure (after M)*, acrílico sobre papel, 32x24 cm. cada uno, 2017. Fuente: A.Genovart. En esta serie, así como en buena parte de su producción actual, Genovart activa unas conexiones entre diversos niveles de significación, entre diversos referentes como la historia del arte, la ciencia y la naturaleza, a través de la pintura como metáfora sugerente de la complejidad del mundo contemporáneo.

**Figura 6** · A. Genovart, de la serie *El roure (after M)*, acrílico sobre papel, 32x24 cm. cada uno, 2017. Fuente: A.Genovart.



**Figura 7** · A. Genovart, de la serie *El roure (after M)*, acrílico sobre papel, 32x24 cm. cada uno, 2017.

Fuente: A.Genovart.

**Figura 8** · A. Genovart, Díptico de la serie *Roures (after M)*, acrílico e impresión digital sobre papel Hahnemühle, 42x59,6 cm., 2017. Fuente: A.Genovart.

en su elaboración pictórica: "más allá de las líneas visiblemente anárquicas (...) se entrevé un mundo de estructuras fractales, (...) lo pictórico y lo digital se conjugan de manera armoniosa" (Cupull, 2016:11).

En la superficie bidimensional aparecen unos puntos redondos, no gratuitos y tecnológicamente perfectos, pero aleatorios en sus distribuciones, que fijan el plano y determinan el grado de dispersión o de concentración de la mirada, y que se sitúan en un orden diferente al de las salpicaduras manuales y espontáneas de la pintura directa.

Las capas con las que se construye la obra no se configuran como una sedimentación consecutiva de materia pictórica, sino como estratos, a veces comunicados entre ellos sin un sentido lineal, y a veces no: "...hay una cierta unidad de la imagen, pero conceptualmente no hay ninguna unidad, todo por dentro está fragmentado, incluso entre lo real y lo virtual. Pintura real presentada en un contexto virtual." (Genovart, 2017).

Un árbol es una estructura que tiende a una geometría fractal, como el sistema nervioso, de crecimiento autosimilar y que mantiene cierta simetría estructural. El sistema de crecimiento del árbol de Genovart es imaginario, no responde a una idea tan clara de autosimilitud.

Hay algo irreductible a un algoritmo, que es el propio caos y el azar de la pintura. El recorrido de las manchas, la sensación de espontaneidad y la integración plástica son incontrolables.

Va más allá de la racionalización de la línea y Genovart, que sabe de pintura, lo asimila en el sentido de la emoción, de la experiencia estética. El artista está más cercano al territorio del afecto y del sentimiento que no al territorio del reconocimiento.

En la descripción y el análisis de estas obras estamos intentando racionalizar el discurso de la pintura, conscientes de que no es racional, de que apela a sentimientos verbalmente indescriptibles (si se pudiesen expresar literalmente las emociones de la pintura, no haría falta pintar).

La pintura prevalece sobre cualquier anhelo de descripción y los códigos de su lenguaje no se pueden expresar con un mero esfuerzo de transcripción literal, sino que requieren una observación directa y atenta, para que lo visual desprenda aquellas vibraciones emotivas propias de la experiencia estética.

Son obras contemporáneas que no se someten a las pautas de aquel espectáculo sensacionalista que impera en la cultura actual, ya vaticinado por Debord hace unas décadas (Debord, 2008), y nos piden una observación atenta, lenta, silenciosa y profunda en un proceso en que, con palabras de Calvino, "... el ojo primero capta solo las muestras más evidentes (...) luego las diferencias



**Figura 9** · El estudio del artista con unas obras de la serie *Roures (after M)* en proceso. 2017.  
Fuente: A.Genovart.

mínimas (...) obligan a una atención siempre más absorta, y así se entra poco a poco en otra dimensión." (Calvino, 1994:6, trad. a.).

A lo largo de la historia del arte siempre se ha manifestado el valor simbólico y trascendental del árbol como sujeto de representación epistemológica; recordemos, por ejemplo, el proceso de síntesis que llevó a Mondrian a transformar el árbol en paradigma de abstracción geométrica; o los árboles de Cézanne y de Braque, precursores de la fragmentación cubista; o los grandes árboles de Friedrich como símbolos de la irracionalidad romántica, entre muchos otros ejemplos significativos.

Como nos ilustran los preceptos de la psicología, "la manera de representar el árbol nos habla de las emociones que la persona experimenta hacia sí misma y hacia los demás, los afectos que le vinculan con el otro y con el mundo, sus necesidades y su historia..." (Monini, comunicación personal, Arenys de Mar, 30 de diciembre de 2017), de la misma manera que, podemos afirmar en conclusión, la representación pictórica de los "roures" de Genovart se sitúa en la esfera de lo emocional, y que el propio artista revierte hacia nosotros destilando otros probables fragmentos de interrogación del mundo en que vivimos.

## Conclusiones

En este artículo hemos hecho un *excursus* por unas obras recientes del pintor Adolf Genovart, unas series sobre papel inspiradas, por un lado, en nuestra herencia cultural a través de una obra de Edvard Munch, y, por otro lado, en la naturaleza representada por un roble mediterráneo cercano a las experiencias vitales del autor. Hemos intentado desarrollar una reflexión sobre la práctica de la pintura como lenguaje complejo y profundo, generador de emociones y de comprensión de aspectos de una "realidad" subjetiva, social y cultural, que sustenta nuestra propia immanencia.

## Referencias

- Barilli, Renato. (1975). "Hodler e Munch dal Naturalismo al Misticismo." In *L'Arte Moderna*. Vol. 2. Milano: Fratelli Fabbri.
- Buck, John N. (2010). *H-TP: Manual y guía de interpretación de la técnica de dibujo proyectivo: casa-Árbol-Persona*. Ciudad de México: Manual Moderno.
- Calvino, Italo. (1994). *Collezione di sabbia*. Milano: Mondadori.
- Cupull, Raquel. (2016). *Un juego de correspondencias: Adolf Genovart*. In "Linear out the 1 Adolf Genovart". [Catálogo]. Lleida: Petit Galeria.
- Debord, Guy. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Moure, Gloria. (1988). "Adolf Genovart." *Adolf Genovart: Pintures 1987-88* [Catálogo]. Barcelona: Dau al Set Galeria d'Art.

### **3. *Gama*, instruções aos autores**

*Gama, instructions to authors*

# Ética da revista

## *Journal ethics*

### Ética da publicação e declaração de boas práticas

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

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

#### **Autores**

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

#### **Editores**

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

### **Pares acadêmicos**

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

# Gama — condições de submissão de textos

## *Submitting conditions*

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

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

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

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

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

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

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

A Revista Gama promove a publicação de artigos que:

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

## **Procedimentos para publicação**

### **Primeira fase: envio de resumos provisórios**

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Gama* envie um e-mail para [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.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 (eliminará 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 (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

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

### **Custos de publicação**

A publicação por artigo na *Gama* pressupõe uma pequena participação 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 referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## Normas de redação

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

## Cedência de direitos de autor

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

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

Declaro que o trabalho intitulado: \_\_\_\_\_

que apresento à *Revista Gama*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Croma*, 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 Croma* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

# Meta-artigo auto exemplificativo

## *Self explaining meta-paper*

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

### **Resumo:**

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

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

### **Abstract:**

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

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

## **Introdução**

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

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

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

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

## 1. Modelo da página

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

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

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

## 2. Citações

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

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

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) 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).

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

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

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

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

### 3. Figuras ou Quadros

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

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



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

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

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



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

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

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

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

1	2	3
4	5	6
7	8	9

#### 4. Sobre as referências

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

#### Conclusão

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

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

## Referências

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

# Chamada de trabalhos: X Congresso CSO'2019 em Lisboa

*Call for papers:  
X CSO'2019 in Lisbon*

**X Congresso Internacional CSO'2019** — “Criadores Sobre outras Obras”  
12 a 17 abril 2019, Lisboa, Portugal. [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

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

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

### Tema geral / Temática:

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

### Foco / Enfoque:

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

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

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) 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 2018.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 dezembro 2018.

Data limite de envio da comunicação completa: 30 dezembro 2018.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2019.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como a Revista *:Estúdio*, a Revista *Gama*, a Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2019. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do X Congresso (dotada de ISBN).

#### 4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

#### 5. Submissões

**Primeira fase, RESUMOS:** envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em [www.cso.fba.ul.pt](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 privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

##### Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## 7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Condições especiais para estudantes da FBAUL, investigadores do CIEBA, sócios SNBA.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

## Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes  
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com



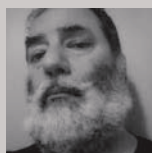
**Gama, um local de criadores**  
*Gama, a place of creators*

# Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

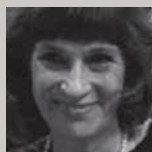
*Editing committee & academic peers  
— biographic notes*



**ADÉRITO FERNANDES MARCOS** (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Mídia-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Mídia Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da *Artech-Int* — Associação Internacional de Arte Computacional ([www.artech-international.org](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). Contato: [aderito.marcos@uab.pt](mailto:aderito.marcos@uab.pt)



**A. J. CASEIRÃO** (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado. Nos últimos anos tem apresentado trabalhos transversais em suporte fotográfico. Actualmente, com forte dedicação ao desenho (e fotografia), Licenciado em Pintura, Mestre em Teorias da Arte, Doutorado em Belas Artes especialidade de Desenho, e pós-Doutorado em Desenho, (ESBAL e FBAUL). Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa da disciplina do Desenho e, responsável pelo Laboratório de Desenho e Comunicação da mesma Faculdade.



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



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



**ÁLVARO BARBOSA** (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (UCP — Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em [www.abarbosa.org](http://www.abarbosa.org)).

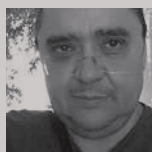


**ANGELA GRANDÓ** (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora *Ad-Hoc* da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.

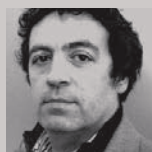


**ANTÓNIO DELGADO** (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade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

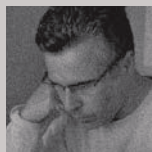
Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador 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 pesquisador vinculado ao LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação); Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES) e do Programa de Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004); e Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo, tem experiência na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista; cultura, memória e patrimônio. É Pesquisador da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: *Estúdio* (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da *Revista Manuscrita* (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

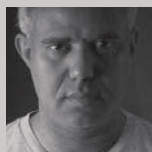


**ARTUR RAMOS** (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes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



**CARLOS TEJO** (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación está centrada en el arte de acción con una especial atención hacia los contextos periféricos. Esta orientación en la investigación deriva en temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Paralelamente a su labor docente e investigadora ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de -entre otros lugares- Alemania, Rumanía, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos como: “Aproximaciones a la performance española contemporánea”, Centro de Exposiciones de la ciudad de Buenos Aires, Argentina; “A vueltas con la performance”, ARTELEKU, San Sebastián; “Quietos para la foto: diferentes contextos para el arte de acción”, Kultur Gestiorako Bulegoa, UPV/EHU, Bilbao; “La acción a debate” y “O corpo transparente” ambos en el Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela, “Corpos e corporalidades en crise”, XUGEX, Universidades de Vigo, Santiago y A Coruña o “Políticas de la performance en el espacio urbano: Arte contra la violencia machista”, espacio urbano de Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Xornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de

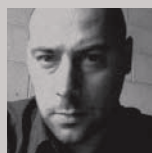
Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: “FUGAS E INTERFERENCIAS”, llevado a cabo en la Universidad de Vigo y el el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones; entre todos ellos, nos gustaría destacar: “Feria de Arte EXPOTRASTEIENDAS”, Buenos Aires, (2008); “McGlade Gallery”. Sidney, (2012); “LAPsody Festival”, Helsinki, (2013); “I Simposium sobre Arte de Acción”, Centro Cultural Octubre, Valencia, (2014); “La Muga Caula”, Figueras, (2014); “TPA. (Torino Performance Art Festival)”, Turin, (2014); “XXX Congreso de Psicodrama”; Pontevedra, (2015); CGAC, Santiago de Compostela, (2016); Palácio da Instrução Estevão de Mendonça; Cuiaba, Brasil (2016) o “Acción. Sprin(t), Universidad Complutense, Madrid (2017).



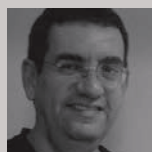
**CLEOMAR ROCHA** (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doctorado en Diseño e Creación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



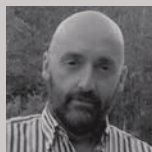
**FÁTIMA CHINITA** (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias),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



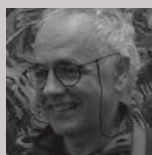
**FRANCISCO PAIVA** (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade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



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



**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. [www.benevolentanger.org](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 da área da Pintura na FBAUL. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais da Revistas *Estúdio*, *Croma Gama*, *Matéria Prima* e *Teorias da Arte*. Artista-plástico pintor com trinta exposições individuais desde 1979 (duas das últimas exposições foram *O Centro do Mundo*, no Museu Militar de Lisboa entre maio e setembro de 2013 e *Faróis e Tempestades* na Galeria da FBAUL em janeiro de 2018), e com obra presente em muitas coleções das quais destacamos a da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GAB-A*, *Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (Agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projecto expositivo internacional de colaboração entre Instituto de Economia e Gestão, Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



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



**J. PAULO SERRA** (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É o atual presidente da Sopcom. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *A televisão ubíqua* (2015). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



**JOÃO CASTRO SILVA** (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



**JOAQUÍN ESCUDER** (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



**JOSEP MONTOYA HORTELANO** (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Master en Política Docente Universitaria (2006-2007), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986-1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Actualmente, Coordinador y profesor del Master Producció Artística i Recerca ProDart, miembro de la Comisió de Coordinació i Seguiment de Qualitat de Màsters i Postgraus de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Miembro de la Comisión de Evaluación Interna — CAI — de la Facultad de Bellas artes U.B. Obras en: Colección Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás, Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



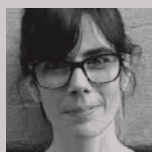
**JOSU REKALDE** (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el vídeo y las nuevas tecnologías.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



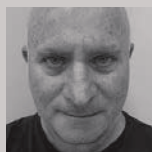
**JUAN CARLOS MEANA** (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) com C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlin, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra o recientemente en The Stone Space (Londres). Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas. Tem dois livros publicados: *La ausencia necesaria* (2015) y *El espacio entre las cosas* (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (diretor), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



**LUÍS JORGE GONÇALVES** (Portugal, 1962). doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



**LUÍSA SANTOS** (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, 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.



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



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



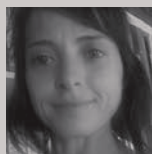
**MARIA DO CARMO VENEROSO** (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA)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



**MARILICE CORONA** (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada *Autorreferencialidade em Território Partilhado*. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, coordena os projetos de pesquisa *Pintura, representação e o diálogo com os novos meios* e *A representação na pintura contemporânea: procedimentos metapicturais e outras estratégias*. Atualmente faz parte da equipe editorial da Revista Porto Arte do PPGAVI/UFRGS — Porto Alegre/Brasil.

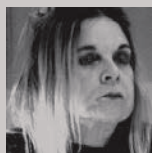


**MARISTELA SALVATORI** (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em Arts et Sciences de l'Art pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Artista residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris,

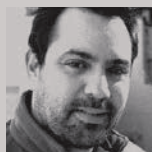


Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.

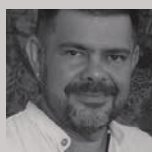
**MÒNICA FEBRER MARTÍN** (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis “Art i diseg. L’obra artística font de desitjos encoberts” en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, activa en cuanto a la producción artística en Manresa colaborando con el ayuntamiento para propagar y fomentar la cultura i el arte contemporáneo en zonas deprimidas y no elitistas. Colabora en diferentes revistas especializadas y actualmente imparte docencia en la EASD (Escuela de Arte i Superior de Diseño) en Vic, Barcelona.



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

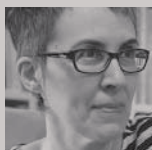


**NUNO SACRAMENTO** (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing ‘Deep Maps / geographies from below’, the W O R M (Peacock’s new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



**ORLANDO FRANCO MANESCHY** (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Com estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É articulador do Mirante — Território Móvel, uma plataforma de ação que viabiliza proposições de arte. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA e de seu ]Arquivo[. Foi um dos cinco finalista do Prêmio Marcantonio Vilaça Sesi — CNI, 2015, em curadoria. Membro do Comitê de Indicação do Prêmio PIPA 2018. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: 36º Arte Pará, 2017, Casa das Onze Janelas, Belém; Algures, ou o Primeiro Beijo, 35º Arte Pará, Artista Convidado — Sala Especial, outubro de 2016, Casa das Onze Janelas, Belém; Outra Natureza, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; Horizonte Generoso — Uma experiência no Pará, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; Transborda, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; Triangulações, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; Pororoca: A Amazônia no MAR, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o Prêmio de Artes

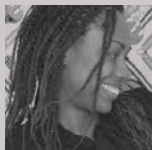
Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e o Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto Amazônia, Lugar da Experiência. Realizou, as seguintes curadorias: Projeto Correspondência (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; Amazônia, a arte, 2010; Contra-Pensamento Selvagem (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto Amazônia, Lugar da Experiência, 2012, dentre outras.



**PAULA ALMOZARA** (Brasil). Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora-pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, onde desenvolve projeto de pesquisa com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). De janeiro de 2014 a janeiro de 2018 foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) colaborando para a implantação do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR), do qual foi Coordenadora de dezembro de 2015 até janeiro de 2018. Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria Desenvolvimento de Projetos com pesquisa sobre a ruptura das noções de reprodutibilidade técnica com experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares. Desde 2006 realiza pesquisa artística sobre processos gráficos, fotografia e vídeo.



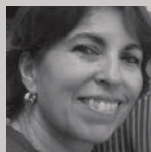
**PAULO BERNARDINO BASTOS** (Brasil). Doutorado (Ph.D.) em Estudos de Arte. Articula o seu campo de investigação entre a prática e a teoria, desenvolve o seu universo de investigação olhando para as imagens produzidas através das várias mediações tecnológicas. Tem participado em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: “Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais”; “Praxis e Poesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante”; Exposições recentes: “Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo”, no Museu de Penafiel, (Portugal), 2017; “enhancement: MAKING SENSE”, no i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto, Porto (Portugal), 2016; “Periplos: Arte Português de Hoy”, no Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain), 2016. Conferências recentes: Keynote Speaker no “15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação”, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no “I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016”, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



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



**ROSANA HORIO MONTEIRO** (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016 e editou a revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Pós-doutora em Arte e Ciência pela Universidade de Lisboa (2009-2010) com bolsa CAPES. Mestre (1997) e Doutora (2001) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001, e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason (Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000). Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo* organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



**SUSANA SARDO** (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da 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.

# Sobre a Gama

## About Gama

### **Pesquisa feita pelos artistas**

A *Revista Gama* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

### **Procedimentos de revisão cega**

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

### **Arco de expressão ibérica**

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

### **Uma revista internacional**

A maioria dos autores publicados pela *Revista Gama* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 30 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

### **Uma linha temática específica**

A *Revista Gama* procura incentivar a exploração, descoberta, conhecimento, divulgação e pesquisa de acervos esquecidos ou desconhecidos, resgatar arquivos por revelar, apresentando ao mesmo tempo o ponto de vista muito particular do artista sobre a arte. Um olhar de recuperação e salvaguarda discursiva de obras e autores menos conhecidas, do passado mais ou menos recente, exercido por outros artistas que lhes serão herdeiros.

Esta linha temática é diferenciadora em relação às revistas *Estúdio*, ou *Croma*.

# Ficha de assinatura

## *Subscription notice*

### **Aquisição e assinaturas**

Preço de venda ao público:  
10€ + portes de envio

Assinatura anual (dois números):  
15€

Pode adquirir os exemplares da Revista Gama na loja online Belas-Artes ULisboa — <http://loja.belasartes.ulisboa.pt/gama>

### **Contactos**

Loja da Faculdade de Belas-Artes  
da Universidade de Lisboa  
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal  
Telefone: +351 213 252 115  
[encomendas@belasartes.ulisboa.pt](mailto:encomendas@belasartes.ulisboa.pt)



A memória precisa dos que a motivam e dos que a visitam. Uns, criadores no seu tempo, escrevem as suas delicadas articulações sem saber o seu destino. Outros, nos tempos vindouros, tentam captar a *intentio auctoris* sabendo que ela se esconde no tecido da criação, nos processos dos artistas. Estes talvez possam ter um ponto de vista que acrescenta algo de novo á matéria do conhecimento.

A cultura, a memória dos outros, é também a nossa memória, aqui considerada em perigo. Para salvaguardar a memória pode-se revisitá-la, registá-la, criticá-la, revivê-la. Os espaços discursivos não são assim tantos, mas decerto que a Revista Gama é um deles: aqui se guardam visitas a criadores, se anotam e registam, aqui se resiste.

Assim se convocam os artigos que compõem este número da revista Gama. O objetivo é presente: criar discursos de salvaguarda das propostas artísticas mais ou menos dispersas, mais ou menos em perigo, mais ou menos em desligamento. São reativações, renovações de olhares, releituras.