



ABRIL 24

ONLINE

01

umbigomagazine.com



CAPA DO MÊS: ENTREVISTA A NICC

POR: JOANA DUARTE

Nicolás Paris (Bogotá, 1977) interrompeu a sua formação como arquiteto para ser professor numa escola rural na Colômbia. Aí, aprofundou o seu interesse e investigação acerca de questões que se prendem com processos de aprendizagem coletivos. Transporta essa experiência e desenvolve esse saber através do seu trabalho artístico, munindo-se das ferramentas que a arquitetura lhe proporcionou, apelidando-se de "pseudo-arquiteto". Entre janeiro e fevereiro de 2024, desenvolveu uma série de oficinas na Escola da Vila no Porto Santo, no âmbito da residência que aí realizou através da Porta 33, um projeto a que chamou *Árvore Relâmpago*. A conversa que tivemos aborda reflexões acerca do seu trabalho e da experiência que teve neste seu regresso à escola.

A educação e a pedagogia através da arte, ou antes a arte através da pedagogia, como me corrigiste há uns dias, são estruturantes no teu trabalho. Tiveste um início de formação em arquitetura e foste professor. É certo ter-te em residência no espaço de uma escola, principalmente numa escola como a Escola da Vila, edifício notável da autoria do arquiteto Raúl Chorrón Ramalho. Como foi habitar e trabalhar neste espaço e descobrir o território do Porto Santo, na sua condição insular, a partir daqui?

Inicie a minha formação como arquiteto, no entanto penso que sou um pseudo-arquiteto. A meio do meu processo de formação candidatei-me a um programa para trabalhar como professor voluntário numa escola rural. A organização aceitou a minha proposta e comecei a trabalhar com eles quando tinha cerca de 22 anos. Foi uma experiência poderosa, mas também intensa. Tomei uma decisão um bocadinho radical, a de desenvolver o meu próprio processo de aprendizagem, um processo de autoverificação. Sempre a partir de um ponto de vista arquitetónico. Trabalhei a partir de elementos da arquitetura, não para desenhar, mas sim para desenvolver ambientes ou lugares. Comecei a delinear todas as minhas propostas de aprendizagem utilizando o desenho como ferramenta. Adoro a ideia de que a arquitetura, na sua relação com o desenho, mais do que ser uma técnica de representação, seja uma ferramenta para projetar ideias, para a criação de diálogos entre diferentes disciplinas, conhecimentos ou entre diferentes pontos de vista e processos de trabalho. Assim, o desenho, mais do que uma linguagem comum, tornou-se um sistema de pensamento, uma ferramenta para projetar ideias.

Esta história é talvez o ponto de partida para o meu trabalho. Levou-me a pensar que o processo de aprendizagem de uma pessoa é como um fractal do processo de aprendizagem de toda a humanidade. O que encontrei ao trabalhar com um grupo de pessoas que estavam a aprender, ao mesmo tempo que eu estava a aprender a ser professor a partir de uma intenção de construir ambientes de aprendizagem, eu ainda investigo como artista. Estar na Escola da Vila permitiu-me regressar a essa intenção inicial, a esses processos de construção lentos, baseados na confiança. Entender a sua história e a atitude do arquiteto ao desenvolver o desenho do seu edifício a partir do vazio foi muito estimulante para mim.

Isso significa que o edifício e o próprio arquiteto poderão também eles ser professores ou alunos?

Sim, isso é muito bonito. Todo o projeto da Escola da Vila é como um sistema ou um organismo. A Escola está a transformar-se numa espécie de Centro Cultural, o seu edifício está a aprender agora a ser um tipo diferente de Escola. Gosto da ideia de que todos estamos a aprender algo. Talvez este seja um lugar para, a partir de microencontros, de processos erráticos, lentos, encontrar novas formas de estar juntos, sem repetir a história, sem repetir os processos formais, académicos ou lineares, apoiando um pensamento espacial que cresce em muitas direções, onde todos somos parte do mesmo sistema de crescimento. Um processo baseado no cuidado, no cuidar do edifício e do legado do arquiteto.

O que dizes transporta-me para uma frase tua: "Projetar a arquitetura pode ser um exercício de resistência, tal como aprender na escola é um ato de resistência". Podes desenvolver um pouco mais esta reflexão?

Claro. O processo de aprendizagem na escola não é o único que pode ser um exercício de resistência. Aprender, em geral, é um exercício de resistência, pois penso que nós temos a responsabilidade de mudar, de apoiar a impermanência do mundo, do universo. A aprendizagem é um momento da tua vida onde desenvolves uma atividade pontual, mas eu gosto de pensar que ela é uma atitude. Neste momento da tua vida é uma atitude que tens que desenvolver, porque ela permite uma possibilidade de mudança. Acima de tudo, penso que aprender é uma poderosa e bonita forma de criar novas ligações. Gosto muito desta ideia, que talvez venha da biologia ou da neurobiologia, onde a razão principal de qualquer anatomia ou de qualquer fenómeno da natureza é criar ligações, para criar sistemas ou ecossistemas. O que quero dizer é que devemos possibilitar que a aprendizagem permita que nós possamos crescer em relação com outros. Que a melhor forma de resistir às convenções é procurar, com muita responsabilidade, transformar as experiências individuais em aprendizagens coletivas. Escola vem da palavra grega "*skholé*", que significa que a escola é o tempo onde encontras o que é importante para ti. Eu diria que é o tempo onde encontramos o que é importante para nós.

Regressando ao início, lançaste as oficinas que tiveram lugar na Escola da Vila como um convite para "a formação de um grupo de estudo sem objetivo ou destino definido". Como foi trabalhar com o grupo que encontraste no Porto Santo?

Eu entendo uma oficina como um suporte ou um meio artístico. Ela estabelece uma relação muito forte com a ideia da palavra como material plástico. Desenvolver uma oficina ou estar com um grupo de pessoas de diferentes idades, com diferentes níveis académicos, ou perceções, e desenvolver exercícios, quase todos eles de desenho experimental, que as convida a pensar em termos espaciais, sendo uma desculpa para produzir reflexões, é um suporte ou um meio para mim. Uma oficina é o meu estúdio, é onde eu aprendo a ser artista a partir dos outros. É o momento onde eu posso ser, como disse, um pseudo-arquiteto. Neste caso, decidi que a oficina podia ser



NICOLÁS PARIS, PERCHERO (YA SE LEER), 2005-2023. © OSC CHARPENTIER, PARIS-BOGOTÁ

EDITORIAL

POR: SOFIA LEAL RODRIGUES, SÓNIA RAFAEL, VÍCTOR M ALMEIDA

O [jornal Umbigo online](#) é um ensaio projetual colaborativo em design de comunicação inserido no programa de investigação *Voltar a Ver*, e que surge do interesse académico sobre o modo como algumas publicações periódicas sinalizam a sua peculiaridade através do cruzamento de olhares, de vozes, de ruturas, no contexto editorial, artístico, ensaístico e conceptual contemporâneos.

Publicações no formato híbrido de revistas e de jornais assinalam uma abordagem heterodoxa na perspetiva de projetos editoriais porosos em relação aos contextos diversos da informação e da transmissão de conteúdos, na forma de objetos instáveis de comunicação visual e escrita, como é o caso de estudo do [jornal Umbigo online](#).

Enquanto modalidade de expressão colaborativa, estas publicações editoriais impelem-nos a refletir sobre as particularidades que lhes são inerentes, como a serialidade, a distribuição, a circulação e o *feedback*, num panorama com novas exigências que afetam e que caracterizam este início do século XXI, como sejam a abertura de espaços em rede que impõem e determinam uma aceleração na disseminação deste tipo de publicações/ensaio.

Conceitos como inovação, singularidade, intervenção, ação colaborativa entre criadores e leitores, convocam novas formas de tradução, de revisão e de reflexão atentas e significativas sobre as complexidades do objeto nos seus múltiplos formatos editoriais. Este contexto fez-nos encontrar questões dinâmicas que resultaram em propostas pertinentes, determinadas pelo processo criativo e conceptual do [jornal Umbigo online](#).

No panorama editorial de publicações orientadas para os desdobramentos digitais, encontramos uma grande vivacidade editorial, não somente a nível do conteúdo mas do experimentalismo visual e tipográfico, do dinamismo da grelha, das linguagens visuais formais e conceptuais, da reprodução das imagens, e da plasticidade da imposição dos textos. Estas publicações superaram o desafio do tempo e apresentam-se como casos de resiliência, de reinvenção e de capacidade de adaptação: a revista *Umbigo* e a sua versão digital *Umbigo online* são exemplares.

O projeto editorial *Umbigo* e a sua aproximação à Academia inscrevem-se na vontade de, através do ensaio prático do [jornal Umbigo online](#), estabelecermos um diálogo multimodal com as múltiplas formas de produção e de difusão de conteúdos informativos relacionados com o universo artístico. A disponibilidade da *Umbigo* e da FBAUL para absorverem estes desvios ao expectável permitiu-nos desenvolver um projeto laboratorial que, durante quatro edições trimestrais, devolverá o resultado de uma pesquisa e de uma proposta cujos centros absorvem a noção de complexidade inerente a este tipo de abordagens mais instáveis e, por isso, desafiantes.

JORNAL UMBIGO ONLINE: UMA NOVA (RE)LEITURA E REFLEXÃO

Com uma publicação impressa e uma edição *online*, a revista *Umbigo* explora as potencialidades dos meios impresso e digital, numa articulação entre meios característica da condição pós-digital. A publicação impressa, através da exploração do seu design e da sua materialidade, sublinha o teor das temáticas vocacionadas para a arte e cultura contemporâneas dos seus conteúdos. A publicação intercala entre momentos que privilegiam a leitura de texto e a fruição de imagem, em planos de exposição imagética que convidam a uma leitura mais demorada e contemplativa, e que incentivam ao retorno e à revisão da obra.

A edição *online*, pela sua natureza acessível e pela hipótese de reescrita, apresenta uma atualização diária de conteúdos, numa expressão de complementaridade com a abordagem da publicação impressa. Os conteúdos, mais informativos do que documentais, suscitam uma leitura mais rápida e assumem, na disposição gráfica das suas secções, um carácter fragmentário que oferece ao leitor a hipótese de escolha entre vários caminhos de leitura possíveis, numa mediação da lógica dos planos de um jornal.

O projeto colaborativo entre a FBAUL/CIEBA e a revista *Umbigo* parte do desafio de *voltar a ver* artigos já publicados na edição *online* e de reeditá-los em quatro números trimestrais, em formato jornal. Tal como a edição *online*, que funciona como extensão da publicação impressa, cada número do jornal, inserido como encarte da revista, adota o mesmo princípio. O [jornal Umbigo online](#) constitui um ensaio visual das possibilidades de migração e de reconfiguração de uma seleção de textos *online* para o formato estabilizado do arquivo impresso. Em termos gráficos, o primeiro número mantém a referência metafórica ao ambiente digital através da evocação do *pixel* na identidade visual, na disrupção da noção de linearidade dos elementos gráficos e na possibilidade de reencaminhar o leitor para os conteúdos originais da edição *online* através de códigos QR.

Esta publicação editorial trimestral, que se configura como uma releitura visual da revista *Umbigo online*, decorre de um projeto colaborativo desenvolvido por uma plêiade de pessoas com interesse na investigação em design de comunicação. No sentido programático da *Umbigo online* — onde se dá voz a jovens autores —, o [jornal Umbigo online](#) permitirá que jovens designers com potencial de *research through design*, apoiados por três investigadores, desenvolvam trimestralmente, durante um ano, quatro ensaios práticos.

JORNAL UMBIGO ONLINE: O CONTACTO/CONTÁGIO PELA ARTE PODE PERMITIR UM DESIGN DE JORNAL QUE DISPENSA AS CONTINGÊNCIAS DE USO E DE CONSUMO?

Propor a leitura de um jornal como uma experiência *per se* deve supor que este artefacto histórico possa ser suscetível à integração de modos de ver e de ler que correspondam à complexidade dos *media* que, por imperativos tangíveis, exploram vias de comunicação e de interação com os leitores prenunciáveis. O abandono de formas estáticas de disseminação de informação e a procura de suportes híbridos e multimodais constitui um desafio para os designers e para os jornalistas atuais. E para os leitores? A experiência de leitura de um jornal determina, ainda, uma materialidade que, através do projeto [jornal Umbigo online](#), se recupera e se explora na possibilidade de fixar uma afetividade que sempre se colocou como uma característica essencial do *medium*. Mas não basta.

No propósito da investigação académica associada ao projeto [jornal Umbigo online](#), há que considerar que esta opera com a convicção ontológica de um *design fundamental*, na medida em que o *voltar a ver* é um *dar a ver* e um *voltar a ser* que, por um lado é uma novidade e, por outro, é um regresso aos modos de ver de um jornal em papel. Neste sentido, há uma nova consciência do que pode significar a produção em design de publicações de abrangência pública que deve ser observada para além da sua utilidade programática. O [jornal Umbigo online](#), através do seu contágio com a arte, põe-nos em contacto com o mundo para além de uma convergência previsível, devolvendo um novo sentido para a sua pertinência.

Quanto deste espaço existe em mim? Em alternativa, quanto deste corpo — amorfo, débil, monstruoso — existe neste espaço? Este corpo, que é proporção, encontro e medida de uma relação com o exterior e o outro.

O espaço construído é uma cumulação de métricas hipotéticas, idealizadas, abstratizadas. No início da sua formação, ao arquiteto é perguntado: onde está o teu metro? É-lhe pedido: encontra, no teu corpo, o teu metro. Porque a polegada foi decepada e o pé amputado.

O metro é um braço estendido, mais o amplexo curto de um ombro ao outro. Mais ou menos. Cada vez menos, na verdade, conquanto mais deformado vai ficando o corpo. Esse braço estendido, mais o que vai de um ombro ao outro, tem sido a minha forma de medir o espaço: encostado às paredes, ora giro sobre a extremidade mais extrema do braço — dedo médio em riste —, ora giro sobre a extremidade mais extrema do ombro. E assim vou medindo o espaço, numa valsa tosca e hirta, descobrindo metros e centímetros em cada alinhamento, mas percebendo quantos de mim cabem nesse espaço, que deixa de ser espaço e passa a ser lugar — uma construção agora ocupada de memórias e identidades desconexas em perpétua transmutação. A percepção que tenho do espaço-identidade é agora feita através do corpo-identidade, do meu corpo, amorfo, débil, monstruoso, entre a conceção abstrata universal do sistema métrico e a conceção individual, pessoal, idiossincrática, do corpo como medida das coisas, do mundo, da vida.

Le Corbusier esteve quase certo: o Modulor podia ter sido a alternativa ao sistema métrico, não fosse a obsessão moderna de idealizar o protótipo perfeito, de imaginar o corpo ideal, universal, a partir do qual se podia medir um mundo, que nunca poderia ser o mundo.

Two Feet by Six Feet, de Hans Schabus, é um ensaio sobre esta percepção do corpo enquanto medida, do espaço e das múltiplas relações — mais ou menos métricas, mais ou menos corpóreas — que os constituem. O que vemos no Ateliê do Rego é uma proposta compositiva de um corpo a ocupar um espaço. Por outra via, o que vemos no Ateliê do Rego é uma proposta decompositiva do que constitui uma identidade — simultaneamente reflexo de um lugar e de um corpo. Com efeito, é através do corpo e do espaço — ocupado e preenchido por muitas e diversas entidades — que ganhamos uma noção de individuação e subjetivação.

Hans Schabus não é arquiteto. Mas a sua prática radica numa reflexão profunda sobre a natureza humana, social e política do espaço e respetiva percepção, sempre mediada por questões de pertença, presença, ausência, temporalidades múltiplas e concomitantes, formas tangíveis ou espectrais. Vêm à memória as grandes referências da fenomenologia. Encontramos em Schabus ecos de Gaston Bachelard e Maurice Merleau-Ponty e dos estudos que cada um encetou sobre as poéticas do espaço e as múltiplas camadas sensoriais, psicológicas e fisiológicas da percepção. É o corpo que faz essa mediação e transição entre espacialidades, é ele quem transita, experiencia e percorre as geometrias visíveis e invisíveis do espaço.

Desse palimpsesto que é o espaço podemos inferir o sujeito e as fibras nervosas de que é feito. Deambular por *Two Feet by Six Feet* é ter acesso aos vários estratos sociais e psicológicos que compõem Hans Schabus. Em três obras diz-nos quem é, como é, o que faz e de onde vem, numa tentativa de aproximação ao espectador, conectando-se, à distância, para um diálogo introspetivo. A pouco e pouco, compomos uma imagem mental do artista através das suas botas de trabalho, da sua altura delicadamente registada por um cabelo numa fita métrica, da sua caligrafia na carta de apresentação que redigiu em português. A Arte, para Schabus, é uma coisa profundamente pessoal. A Arte é sobre o artista e o seu cosmos.

São três as obras. Porque são três essas (de)composições. Não são necessárias mais. A economia das peças é inversamente proporcional à sua intimidade e dimensão. Hans Schabus está presente na sua ausência, um oxímoro que só a Arte valida e torna plausível. Cumprimenta-nos, saúda-nos — a mão do projeto editorial *Esconso* #2 que nos acena, "Hi, how are you?"; e pede por um toque, uma marca, um afeto, uma comparação.

A instalação de *Two Feet by Six Feet* num ateliê não é por acaso e demonstra a afinidade entre a obra de Hans Schabus e a dos anfitriões Nuno Sousa Vieira e Rita Gaspar Vieira. O ateliê é, para os três, um lugar de representação permanente do mundo e das diversas matérias de que é feito. É no ateliê que se cria o sentido para a vida, entre estratégias



HANS SCHABUS, TWO FEET BY SIX FEET, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2023. @ATELIÊ DO REGO © ATELIÊ DO REGO

de aproximação e afastamento, construção e desconstrução, criação e recriação. É no ateliê que se formula e trabalha uma hipótese de realidade, certamente recheada de tensões e conflitos, mas também de afetos e partilhas.

Two Feet by Six Feet, de Hans Schabus, no Ateliê do Rego, é um projeto curatorial de Nuno Sousa Vieira e Rita Gaspar Vieira.

ARTISTA/S: ("HANS SCHABUS");
EXPOSIÇÃO: ("TWO FEET BY SIX FEET");
CURADORIA: ("NUNO SOUSA VIEIRA"; "RITA GASPAR VIEIRA");
LOCAL: ("ATELIÊ DO REGO - LISBOA");



HANS SCHABUS, TWO FEET BY SIX FEET, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2023. @ATELIÊ DO REGO © ATELIÊ DO REGO

Waiting Around to Die, exposição de Henrique Pavão com curadoria de Adriana Molder, patente na Casa A. Molder, constitui, antes de qualquer referência cultural — o título é o nome de uma canção de 1968, de Townes Van Zandt —, uma alusão à música como uma interrupção do silêncio, sem, todavia, jamais o abandonar. O mesmo seria dizer: a música está prenhe de silêncio, assim como, bruta analogia, a vida está prenhe de morte. Duas esculturas — ou será uma só? — dispõem-se em duas salas contíguas na galeria, à Baixa de Lisboa. O vazio impera. Não se trata já de sair ou entrar numa casa. De habitar ou desabitatar um espaço. Poderia tratar-se de um manifesto à situação geral de despejo a que tanta gente se vê submetida, e em tantas cidades por todo o mundo, vergada que é a nossa condição de participantes de um capitalismo feroz e sem medida, de que somos, de qualquer modo, os inevitáveis consumidores e, portanto, os fiéis praticantes. O movimento sugerido por Henrique Pavão está além ou aquém, enfim, furta-se a uma problemática epocal que equacione a crise e os seus efeitos específicos, por relação a um tempo particular.

Dissemos que não se trata de entrar nem de sair do espaço. Pois bem, pela sugestão da música, como elemento tão congregador quanto responsável pela reminiscência de tempos outros que bifurcam o presente e o tornam num instante diluído, o que o artista nos propõe é pensar o momento presente como um palimpsesto complexo, heterogéneo, múltiplo, enfim, indecível. O presente é fundamentalmente projectado como duração, e esta não enquanto período em apelo de soluções temporárias para justamente passar o tempo — esperar a morte —, mas o presente enquanto o recreio, do qual somos o corpo e a escrita que torna legíveis — momentaneamente legíveis, aliás, como toda a escrita — os acidentes que nesse mesmo recreio tomam lugar. Encontramo-nos, ao contrário do que primeiro se poderia supor, num espaço cheio, não paradoxalmente impositivo por um despojamento cénico construído por Pavão.

O vazio não deixa de perdurar — como uma sinfonia de que restam os instrumentos em repouso, conquanto ainda vibrantes. Trata-se de um vazio meticulosamente construído, impressionante na arquitectura sóbria dos objectos no espaço. Um cabo de cem metros enrolado e deixado aparentemente ao acaso, no chão, numa sala. Na divisão contígua, o crânio de uma vaca envolta em bronze. Entre os dois corpos presentes — cabo e crânio — e os elementos intrínsecos à arquitectura da galeria — chão, paredes, janelas, tecto — não há senão uma contiguidade devastadora que torna transportáveis os limites das formas no espaço, realojados segundo uma lógica poética da espera. E da espera de nada. Pois esperar não é nunca um acto univocamente direccionado para qualquer coisa que se deseja. É sempre o que se deseja, vivido a partir do seu negativo, isto é, pela detenção de tudo o que não se deseja. Assim, o acto de esperar — lembre-se o título da exposição — não pode jamais prevenir o sujeito mais curioso sobre de que se está, afinal, à espera. Esperar pela morte será uma forma particularmente sagaz de o dizer: ora, quem espera pela morte, quem diz simplesmente esperar pela morte, está tão profundamente concentrado no acto profano de a afastar — porque esperando não se pode senão afastar a morte, aproximando-a — que só pode revelar as palavras, não na sua insuficiência, mas justamente no excesso que as constitui enquanto formas aferradas de se manter ligado à vida, revelando, pois, morte e vida como a cara e a coroa jamais desambiguadas de um jogo que permanece jogo. Pode morrer ser um objectivo? Pode, reformule-se, morrer constituir uma meta atingida? Um trabalho mais ou menos bem feito? A nota do desempenho recai, insidiosamente recai, sobre a vida. Eis o imenso intervalo que separa a vontade, o desejo, da sua concretização. Eis o segredo sobre o qual todo o acto será uma forma de resistir como forma de perdão, perdão da vida sobre a morte, precisamente o perdão de nada poder dizer, de nada poder querer significar além do dito, do feito, em suma, do vivido, do negativo da morte, todavia prenhe de morte, da sua visão, do seu segredo partilhado mas não desvelado.

O homem não prescinde de uma pauta, mais ainda do que do som difundido — se a música está cheia de silêncio, este não se comunica senão por contraste, isto é, com uma sinfonia a tocar por dentro. Uma das formas de o fazer é lendo uma pauta, desdobrando musicalmente os objectos com que nos defrontamos. O cabo e o crânio são, pois, uma pauta para uma sinfonia perdida, por encontrar. Procura essa que torna virtual e puramente contingente qualquer semelhança com



HENRIQUE PAVÃO, WAITING AROUND TO DIE, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024. @ CASA A. MOLDER, LISBOA. © BRUNO LOPES

A autora não escreve ao abrigo do Acordo Ortográfico de 1990.

19-02-24
(#ARTE; #LISBOA)

ARTISTA/S: ("HENRIQUE PAVÃO");
EXPOSIÇÃO: ("WAITING AROUND TO DIE");
CURADORIA: ("ADRIANA MOLDER");
LOCAL: ("CASA A. MOLDER - LISBOA");



HENRIQUE PAVÃO, WAITING AROUND TO DIE, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024. @ CASA A. MOLDER, LISBOA. © BRUNO LOPES

Nos últimos anos, o mundo *underground* LGBT dos anos 1970 e 1980 tem vindo a ser objeto da cultura popular. Séries, filmes, livros e álbuns têm realçado a ideia de uma comunidade ostracizada, que habitava uma certa mundividência, com códigos próprios e lutas políticas que enquadravam essa sociabilização. Assim se contextualiza a apresentação de *Bondage Boy*, de Chris Langdon, o vídeo que é uma das obras centrais da exposição *Two Faces Have I*, com curadoria da Ampersand — a mostra é o quinto capítulo do ciclo *Território*, desenvolvido em parceria entre a Fidelidade Arte, a Culturgest e o curador Bruno Marchand. Dentro da estética dos retratos de Nan Goldin do espaço *queer*, nele aparecem a feminilidade e a hiper-sexualização sem pudor, que nesta altura só poderiam pertencer a um submundo oculto à maioria, ao som de *These Boots Are Made For Walking*. Descrito pela própria como uma sátira, não deixa de revelar as imagens do seu microcosmos. Esta obra é parte de uma série de filmes reproduzidos nas várias salas em sincronia e é provavelmente o mais interessante dos seus vídeos experimentais.

Mas há outros. Num deles, o diálogo sobre as características do laser e como o tornar artístico lembra a imagem da luz vermelha de *2001: Odisseia no Espaço*, que depois encarna a tirania das máquinas. Temos também o momento de um vinil que toca ou experiências de filmagem de uma roda de um carro; imagens que, ao som do rock do seu tempo, realçam a importância do barulho e do silêncio, abrangendo as muitas potencialidades do formato vídeo. Há mesmo um filme que passa do retrato de um trabalhador anónimo à sua nomeação a partir do que aparenta ser o seu cérebro, apresentado tal qual seria numa dissecação de cadáveres de medicina rudimentar. Os inúmeros auxiliares, entre a folha de sala portuguesa, a folha de sala alemã da exposição original e os comentários feitos pelas artistas e por outros, reorientam, tanto quanto confundem, o espectador.

Entre tanta exploração de conceitos, é a representação de uma expressão de género diferente, e do sexo como algo que envolve dominação e submissão que apresenta o traço arqueológico do percurso de Chris Langdon. Este é o nome artístico que Inga manteve associado a estas obras, mesmo depois da sua transição de género, um momento no tempo antes de mudar de país e deixar esse percurso social e artístico para trás.

No entanto, não é de um monólogo que se trata nesta exposição. O mote dos filmes omnipresentes não representa senão um diálogo com as três outras artistas. Jana Euler apresenta-nos imagens de lesmas, representadas com um pendor agressivo, cuja relação com as outras obras potenciam uma ideia de repulsa; podendo aplicar-se ao mundo *queer*, à marginalização dos anos 1970, que se agravará com o abandono de certos cidadãos à pandemia de SIDA, a partir dos anos 1980.

As obras a duas cores de Sylvie Fanchon lembram a exposição do coletivo General Idea, apresentada em Berlim até ao início deste ano. Dedicando-se Fanchon a representações de um único objeto, as cores em nada se relacionam com os tons pastel das donas de casa dos anos 1950 e em tudo com o mundo das heráldicas e kamasutras de poodles do coletivo referido.

Em contraste com essa estética *queer*, a imagem central de Euler é a de um grão de café, a que Louisa Wombacher atribui na folha de sala o papel de representante da máquina incessante do capitalismo, quer pelo aspeto simbólico do quotidiano de trabalho de um homem robotizado, quer pelas infraestruturas coloniais que este produto específico pressupõe. Não se trata de uma referência inócua ou descontextualizada, dado que este quadro dialoga com as representações de Pati Hill.

Esta artista procura, nas obras presentes, objetos que fazem parte do espaço do trabalho doméstico, como alimentos, telefones e aspiradores. Para isso, usa a fotocopadora, um instrumento essencial próprio de uma época. Esta apresentação contrapõe-se à feminilidade de Langdon, com um feminino clássico, o da dona de casa, que assegura a alimentação e a limpeza, que comunica com outros a partir desse espaço de reclusão. Para realçar esta ideia, a plataforma Ampersand, em colaboração com Ana Baliza, constrói, em 2024, um papel de parede feito só de anúncios de aspiradores, a partir do arquivo *Women and Vacuum Cleaners*, de Hill. Da sociedade marginal navegamos para a sociedade consumista da classe média americana, onde sistematicamente se tenta demonstrar que os eletrodomésticos vieram simplificar a vida das mulheres, mas que as mantêm, pelos mesmos meios que se diz que as libertam, remetidas para esse espaço doméstico.

Ambas existem na mesma cronologia, mas o que as separa parece ser uma fratura social inultrapassável.

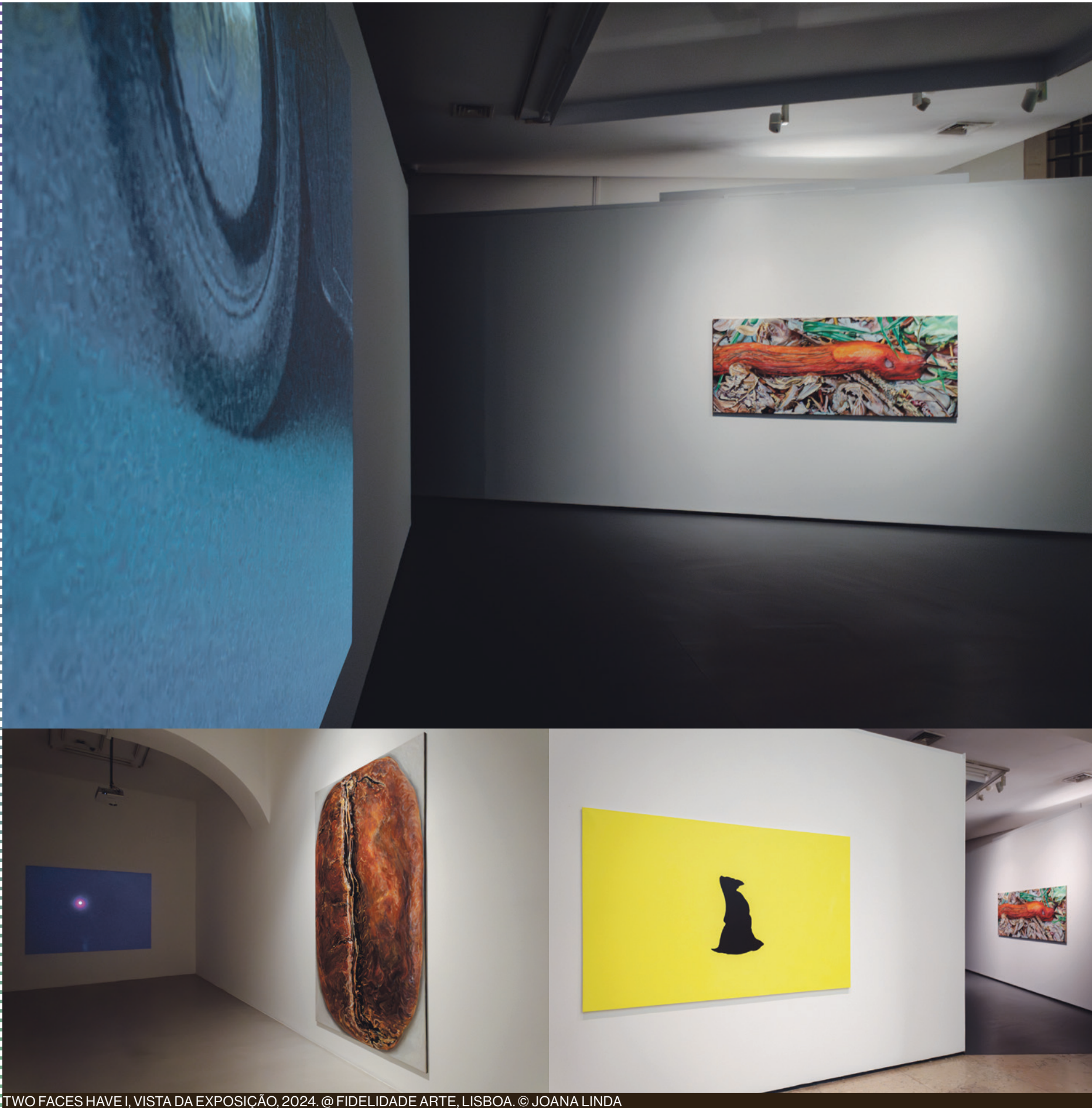
Para finalizar esta ideia de transformação, desconstrução e reconstrução, aparece-nos um quadro de colagens das feições de duas pessoas, que se tornam dezasseis caras. Porventura, num aceno ao começo da normalização da cirurgia plástica, quer para pessoas transgénero, quer para mulheres cisgénero (pessoas que se identificam com o género que lhes foi atribuído à nascença) de classe média — as tais figuras domésticas, que procuram cumprir os padrões de beleza ou normalidade das revistas. Não quer isto dizer que a desconstrução das colagens não traga desconforto, mas sempre numa referência à mutação, do papel social, como da descoberta do indivíduo, caso plasmado em *Orlando*, filme recente e autobiográfico de Paul B. Preciado, baseado na obra do mesmo nome de Virginia Woolf, que se apresenta a partir de múltiplos atores desempenhando o mesmo papel. É por isso, afinal, que uma tradução literal do nome da exposição é "duas caras tenho eu". Qualquer outro título seria redutor para tudo o que se pretende abranger.

A exposição é, portanto, num primeiro momento, um olhar sobre o indivíduo na relação com a sociedade, num contexto em que o género foi naturalizado pelas categorias binárias de sexo. Mas é mais do que isso. É a expressão da feminilidade numa sociedade em que esta é relegada para o invisível: para o interior da casa, como para os bairros onde distinções de orientação sexual e de género se fundem, aos olhos da sociedade, com pobreza e degeneração. A feminilidade não é necessariamente minoritária, mas é sem dúvida relegada para a ausência de poder e para a manipulação dos agentes da normatividade.



ARTISTA/S: ("EXPOSIÇÃO COLETIVA");
EXPOSIÇÃO: ("TWO FACES HAVE I");
CURADORIA: ("AMPERSAND");
LOCAL: ("FIDELIDADE ARTE - LISBOA");

20-02-24
(#ARTE; #LISBOA)



TWO FACES HAVE I, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024. @ FIDELIDADE ARTE, LISBOA. © JOANA LINDA

A TORCH SONG, DE ISABEL CORDOVIL,
E MIRROR DRUMMING, DE JOÃO BISCAINHO

POR INÉS ALMEIDA

As duas exposições presentes na Appleton, *A Torch Song* de Isabel Cordovil e *Mirror Drumming* de João Biscainho partem, sem coordenação aparente, dos mesmos dois conceitos: fé como parte da natureza humana e a tecnologia da vigilância.

Isabel Cordovil, em *A Torch Song*, parte de lugares sacralizados como Fátima e uma igreja ortodoxa grega em momento de missa, Meca na altura da peregrinação, uma cerimónia a Krishna na Índia, o Muro das Lamentações vazio, o parque Gondwana Namib onde se procuram recuperar espécies protegidas, um local de possível aparecimento da aurora boreal na Finlândia, a estação de lançamento de aparelhos aeroespaciais da empresa Space X, e um local no Nevada de avistamento de extraterrestres, para representar a fé humana, em todas as suas vertentes.

O espaço expositivo é pensado na quase ausência de luz, direccionado para pequenas televisões antigas onde passam diversas imagens e de onde ouvimos uma canção de ladainhas sobrepostas. Começamos pelo critério de seleção do que é sacro. Se as representações são visuais no caso cristão, com imagens de Nossa Senhora ou ícones ortodoxos, e dos hindus, com uma representação de Krishna, os espaços judaicos e islâmicos mostram como é da cerimónia que se faz a crença. A isso se acrescentam dedicações à natureza, como o fenómeno da aurora boreal, cuja beleza pode ser ela própria divinizada, ou as espécies que circulam na reserva da Namíbia. Por fim, a fé na tecnologia representada pela Space X ou o ceticismo e a conspiração, no Nevada.

A esperança, a desumanização do corpo pelas máquinas e a vigilância, com câmaras que dão acesso a todos esses momentos, são temas realçados pela folha de sala. O que me chama a atenção, no entanto, é a simultaneidade, aliás confirmada pela sobreposição de melodias como objeto expositivo, de uma experiência universal e, sobretudo, a fé, o abandono, a dedicação, o ritual de devoção. Ressurge a velha questão sobre a necessidade da humanidade de crer, seja sob que formato for.

Se muitas vezes a religião é um pretexto para o político, Cordovil aborda aqui a fé propriamente dita, na sua relação institucional, no momento cerimonial e suas diversas liturgias. Tal como o culto é feito da importância concedida à palavra, também é recheado de códigos culturais perceptíveis e significativos aos olhos dos que pertencem a esta comunidade. É, afinal, por isso que os locais sagrados o são. A inclusão do fascínio com fenómenos naturais, tecnológicos ou conspirativos confere um sentido lato importante ao conceito de crença.

O facto de podermos aceder aos diversos formatos destes cerimoniais em direto é a novidade da simultaneidade, trazida pela globalização e a tecnologia, assistindo a um ritual emotivo, nem que seja com propósitos estéticos. Mas esse acesso público pressupõe o fim da intimidade com o espaço.

No andar de cima, João Biscainho retoma a ideia de vigilância com *Mirror Drumming*, bem como as possibilidades de a tecnologia avançada se proteger do imaterial, que forma as redes de acesso à internet. Assim, alternam-se fotografias de câmaras privadas de ecos que fazem experiências transmissão de frequências eletromagnéticas, com pinturas a grafeno, material que impede a intrusão tecnológica. Entre estas imagens, está um maxilar de cobre mergulhado em leite ligado a uma placa do mesmo material, a propósito de investigações em que foi possível aceder aos pensamentos de indivíduos através das frequências de neuro-vibrações do maxilar inferior. A obra traz-nos uma visão distópica em que seria necessário adicionar ruído ao maxilar, para evitar o conhecimento externo do que é nosso.

A proteção contra a vigilância e o controlo perpassa toda a exposição, mas não abandona a relação da imagem com o som, através de vários tambores-espelho. A construção de Biscainho é feita de um altifalante dentro de um tambor, coberto de um espelho de máxima qualidade, num espaço expositivo branco e cinzento. A esta imagem silenciosa acrescenta-se o som de frases de percussão gravadas pelo artista e compositor Marco Franco. Esta percussão intercalada com silêncio, aparentemente sem qualquer coesão, é um momento primal ou “xamânico”, nas palavras do próprio João Biscainho.

As figuras geométricas a preto e branco refletidas nos com tambores-espelho, adotam uma perspectiva científica dos avanços materiais humanos, enquanto formam uma paisagem sonora paralela: frente a cada momento visual, um tambor, para estarmos cerceados de sinais sonoros de percussão.

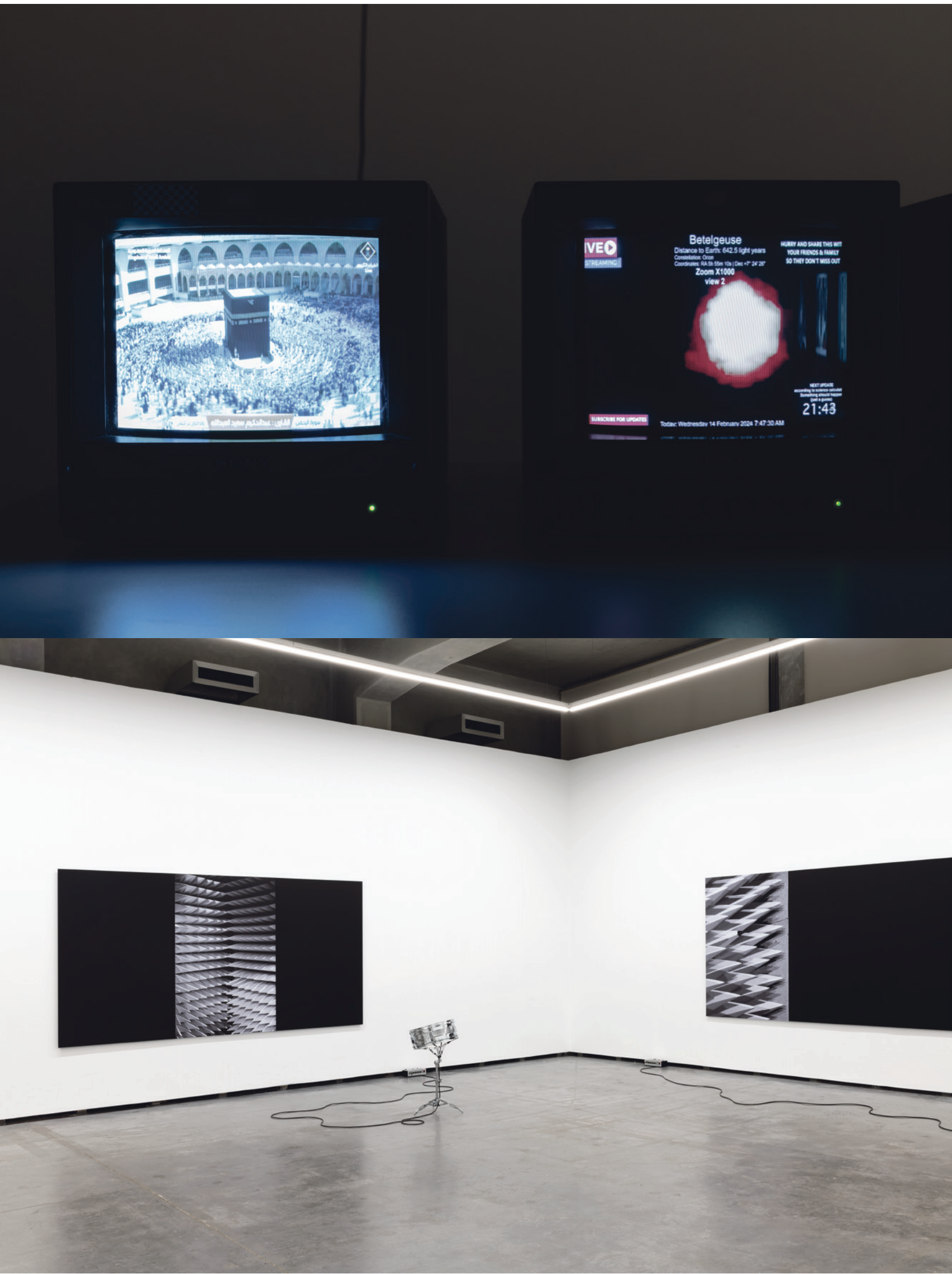
Entre a onnipresença da fé e da tecnologia, os nossos medos e vulnerabilidades espreitam.



JOÃO BISCAINHO, MIRROR DRUMMING, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024. © APPLETON, LISBOA. © PEDRO TROPA

ARTISTA/S: {"ISABEL CORDOVIL"; "JOÃO BISCAINHO"};
EXPOSIÇÃO: {"A TORCH SONG"; "MIRROR DRUMMING"};
CURADORIA: {"N/A"; "MARTA REMA"};
LOCAL: {"APPLETON - LISBOA"};

EM CIMA: ISABEL CORDOVIL, A TORCH SONG, 2024; EM BAIXO: JOÃO BISCAINHO, MIRROR DRUMMING, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024. © APPLETON, LISBOA. © PEDRO TROPA



Em exibição na Sala de Exposições da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto), a exposição *Expurgar Papel: Reconstruindo Narrativas do Colonialismo*, da artista Carla Filipe (1973), insere-se no projeto investigativo *Não foi Cabral: revendo silêncios e omissões*, que pretende fornecer novos questionamentos sobre o modo como a História é construída e como podemos, de forma crítica, criar novos mecanismos para a ler e interpretar. Com curadoria da investigadora brasileira Lília Schwarcz e de Nuno Crespo, em parceria com as universidades de São Paulo, no Brasil, e de Princeton, nos Estados Unidos, o ciclo pretende — através do encontro com artistas, ativistas e intelectuais — promover uma reflexão sobre as omissões e os silêncios que a História mantém, não propondo uma reescrita da mesma mas uma abordagem crítica, mediante a criação de um espaço de debate para pensar as narrativas históricas e o modo como artistas de diferentes geografias e culturas têm agido no alargamento e transformação da designada história oficial.

Desafiando e alterando paradigmas de construção de narrativas históricas, a exposição *Expurgar Papel* reafirma a importância da arte enquanto dispositivo para refletir, questionar e compreender a História através de um corpo de trabalho que nos revela imagens enquanto lugares de poder e de opressão do colonialismo europeu. Dando continuidade à série de trabalhos intitulada *Mastigar papel mastigado*, o *desejo de compreender o velho continente para cuspir a sua história*, iniciada em 2014 durante a residência artística de Carla Filipe em Antuérpia, a exposição promove uma reflexão sobre a relação subjetiva do espectador com testemunhos visuais e sobre o poder da imagem e da palavra, numa atitude não-passiva da artista perante a sua pulsão de arquivo. A partir da apropriação de palavras, objetos e documentos, e recorrendo à colagem, descolagem e recortes — técnicas que pressupõem uma ação, um gesto, uma performatividade —, Carla Filipe descontextualiza signos visuais e textuais, criando sucessivas camadas de informação e leituras, numa lógica de reconstrução e manipulação da memória, identidade e História, a partir das quais dá voz a silêncios e omissões.

Recebendo o visitante, em exibição numa parede branca, a obra *Mastigar papel mastigado e cuspir o velho continente-Imperial Zoo* (2014) antecede, como eco visual, a instalação *Expurgar Papel* (2020–2023), posteriormente revelada no interior da Sala de Exposições. Projetando uma abordagem de cariz histórico, Carla Filipe questiona — face à persistência de uma linguagem e de marcadores culturais imperialistas — a indissociabilidade entre a ideia de História e de arquivo histórico do ocidente e os crimes do colonialismo. Recusando e subvertendo tal arquivo, numa inversão do jogo de poderes, o conjunto de suportes utilizados no desenho/colagem *Imperial Zoo* — cartões, recortes de revistas e anúncios publicitários adquiridos em alfarrabistas belgas — promove um diálogo crítico sobre o significado cultural dos jardins zoológicos no continente europeu e sobre as relações entre humanos e animais, nestes espaços onde o colonialismo é evidente. Através de um trabalho de campo e pesquisa sobre o jardim zoológico de Antuérpia, fundado em 1843 por Leopoldo I, enquanto local público que incorpora ideias coloniais e imperiais belgas do século XIX, Carla Filipe reflete sobre a função e arquitetura deste espaço a partir da coleção de espécies de animais provenientes de África e da Ásia. A obra promove, ainda, uma leitura crítica sobre a realização de zos humanos, enquanto “*une tentative de légitimize the colonization*” e exotismo, ao apresentar imagens de exposições universais sobre povos indígenas financiadas pelo governo belga, sem esquecer as explorações humanas e atos de genocídios praticados por Leopoldo II no Estado Livre do Congo, propriedade particular do monarca, questionando-nos: “*How is possible call a freedmon state colonialized?*” A importância e transversalidade da linguagem enquanto suporte reflete-se nas frases escritas pela artista, que, como slogans, legendas e reflexões, nos confrontam e complementam os restantes elementos visuais da obra, numa mistura de idiomas — português, inglês e francês — que é recorrente no trabalho de Filipe. A crítica à indústria publicitária, ao seu legado e visão imperialistas são igualmente denunciados pela presença de anúncios de produtos provenientes das colónias — como o chocolate e o tabaco — com recurso ao uso de animais, sendo de destacar a inclusão de sacos de açúcar recolhidos pela artista num café do bairro português de Antuérpia, e cujo slogan — que subsiste nos dias de hoje — alude ao nosso passado colonial.

O título da série *Mastigar papel mastigado e cuspir o velho continente*, na qual se inclui a obra em exibição, reflete, nas palavras da artista, o seu enjoo perante a ideia de um arquivo de registo europeísta que deve ser *cristalizado*, e que desventra, numa linha ténue entre o respeito e desrespeito, numa ação que se repete na instalação *Expurgar Papel*. Seguindo a mesma linguagem reivindicativa e recorrendo à documentação do século XVIII até à década de 70 do século XX (período do PREC), a artista habita o espaço expositivo com uma arquitetura efémera, construída por diversos suportes de diferentes dimensões — sobretudo capas de arquivos e de álbuns fotográficos — que, suspensos do teto (alguns pendendo quase até ao chão) e estampados com documentos e iconografia variada, contornamos, observamos e lemos de vários ângulos e até do seu reverso. O desenho instalativo do conjunto e a deslocação física e visual que proporciona criam um percurso e espaço habitável que envolve o visitante, mergulhando-o numa experiência imersiva. Qual documento informativo e sem hierarquia, a instalação reúne diferentes cronologias e geografias, em que episódios históricos e acontecimentos políticos adquirem uma nova atualidade, convidando à reflexão. Refletindo sobre transformações políticas, económicas, sociais e culturais do passado e do presente, textos e materiais de comunicação de arquivos são retrabalhados, comentados e metamorfoseados pela imaginação da artista, adquirindo uma nova vida em 28 composições que desafiam preconceitos e leituras pré-fabricadas da História. “Todos estes desenhos surgem de um desejo da artista em compreender a História do continente através do gesto artístico, que não é igual à compreensão de um historiador, e como esta ideia do cuspir, do expurgar o papel, sai do corpo do artista” [1].

A dimensão política, ativista e histórico-social do trabalho de Carla Filipe é-nos revelada ao longo dos 28 elementos que compõem a instalação, e que, como bandeiras ou faixas, desvendam num trabalho de sobreposições e camadas as lutas emancipadoras das mulheres, dos migrantes e dos desempregados; os traumas da ditadura, da pobreza e da guerra colonial; o direito à educação e habitação; e denunciam o racismo e machismo. Recorrendo à colagem enquanto metodologia, lemos as diversas camadas de narrativa e informação através de fotografias, recortes de jornais, envelopes, postais, papéis de fantasia, e um infundável conjunto de materiais [2] cuja fragilidade nos remete para a própria fragilidade do arquivo enquanto “corpus sujeito a contínuas interrogações” [3]. Mais do que a apropriação de palavras ou documentos, Carla Filipe constrói em *Expurgar Papel* um novo arquivo enquanto “estratégia de resistência a uma amnésia coletiva que europeíza o país, diluindo a sua memória” [4], numa mostra fundamental para o diálogo crítico sobre a História europeia e para compreender as nuances do passado que continuam a moldar o nosso presente [5].

- [1] Citação da intervenção de Nuno Crespo durante a sessão inaugural da exposição.
- [2] De destacar a inclusão de cabelo enquanto arquivo (ADN).
- [3] LAPA, Pedro. *Arquivo, Testemunho e Profanação*. In *Carla Filipe: da cauda à cabeça*. Berlim, Lisboa: Archive Books, Museu Coleção Berardo, 2014, p.14.
- [4] FERNANDES, João. *Carla Filipe: A revolução como padrão*. In *Carla Filipe: Amanhã não há arte*. Lisboa, Fundação EDP, 2019, p.29.
- [5] Citação da intervenção de Nuno Crespo.

28-02-24

(#ART; #PORTO)

ARTISTA/S: (‘ CARLA FILIPE’);

EXPOSIÇÃO: (‘EXPURGAR PAPEL: RECONSTRUINDO NARRATIVAS DO COLONIALISMO’);

CURADORIA: (‘ LÍLIA SCHWARCZ’; ‘NUNO CRESPO’);

LOCAL: (‘ESCOLA DAS ARTES DA UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA - PORTO’);

CARLA FILIPE. EXPURGAR PAPEL. RECONSTRUINDO NARRATIVAS DO COLONIALISMO. VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024. © ESCOLA DAS ARTES DA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PORTO. © MIGUEL DE CORTESIA DA ESCOLA DAS ARTES DA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PORTO



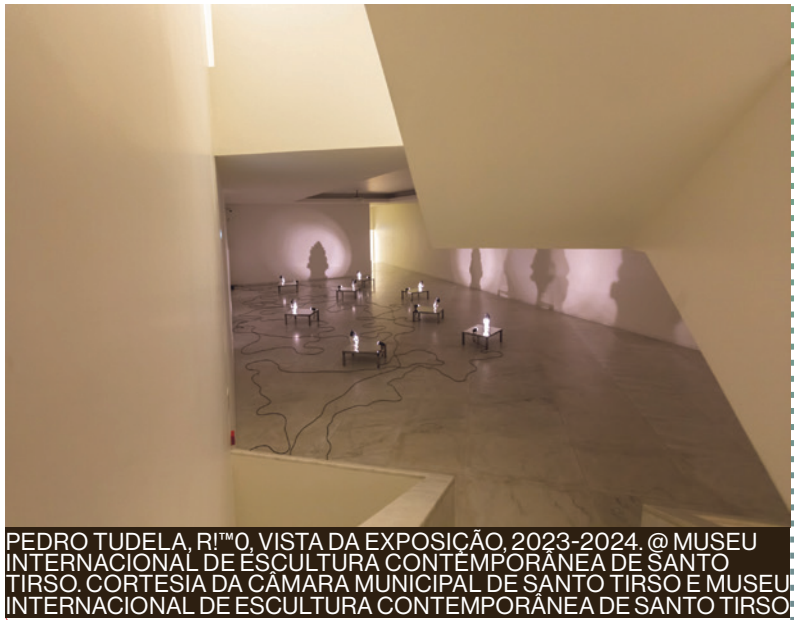
A rotina diária cíclica e desenfreada em que nos sentimos embrenhados, muitas vezes sem tempo para a reflexão e a contemplação, está envolta em padrões repetitivos, que marcam a cadência das nossas vidas. Apresentando-se como um manifesto artístico, *R!™O* de Pedro Tudela no MIECST, é uma afirmação de que a repetição é uma noção fulcral da contemporaneidade. Desconstruindo e suspendendo essa cadência, a exposição materializa no espaço uma espécie de pauta. Enfatiza a repetição, provocando a atenção para essa métrica, porém deixando tempo e espaço para a contemplação, necessária a um pensamento crítico acerca da envolvente. O projeto expositivo também pensa a urgência da crise climática, enquanto tom grave da partitura apresentada, numa advertência, de que pensar a ecologia também envolve questionarmos a nossa perceção do tempo.

O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (n.1959), em *O Aroma do Tempo: Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora* (2009), explana a tese de que, na contemporaneidade, a crise temporal que sentimos está relacionada com um sintoma de dispersão temporal e não de aceleração. Que a sensação que temos de que a vida está mais acelerada, resulta do modo como percebemos o tempo aos solavancos, sem rumo, nem fim, sem sermos capazes de o controlar. Reforçando que esta crise está conectada a uma *absolutização da vida activa*, que nos leva a um *imperativo do trabalho*, ou seja, a uma rotina diária sem tempo para a contemplação, ou para a demora. O autor afirma: “A crise temporal só será superada no momento em que a *vita activa*, em plena crise, acolha de novo no seu interior a *vita contemplativa*”^[1]. De acordo com o autor, a ciclicidade do nosso quotidiano, subjugado a uma rotina de trabalho, levá-nos a entendê-lo de uma forma acelerada, em que não é possível a contemplação, porque mesmo na pausa, na espera, ou na demora, estamos sempre a arranjar pretextos para a ação. Quando esperamos pelos transportes públicos, por uma consulta ou uma reunião, muitas vezes estamos a ouvir música e ao telemóvel, muitas vezes sem nos darmos conta do que se passa em nosso redor. Trabalhamos e, nos tempos livres, perpetuamos os mesmos hábitos rotineiros, mas conduzidos ao lazer, sem pararmos para ouvir e sentir. Gastamos o tempo num ciclo incessante ou, como Tudela sugere, numa *repetição* constante. A crise ecológica atual também advém deste enquadramento, pelo facto de que, ao repetirmos hábitos de vida e de consumo, não nos damos conta do desgaste do nosso tempo, assim como do planeta. Os recursos que gastamos a tentar dar um rumo ao tempo esgota e violenta todos os seres que vivem conosco, inclusive o nosso *habitat*.

Em *R!™O* somos absorvidos por essa ideia de repetição. Primeiramente, através de *R:O-8* (2023), um conjunto de oito peças cerâmicas e bolas em ferro, pautando o início da partitura, sugerindo profundidade pelo material brilhante e refletor, perpetuando a peça e o nosso reflexo até ao infinito. Do mesmo modo, *R:a/* (2023), uma escultura que se assemelha a uma ampulheta em que a areia é vidro, numa espécie de cristalização do tempo, enfatiza a premissa da exposição, confrontando-nos com a noção de paragem do tempo. No entanto, é no corredor principal do espaço expositivo, em que ainda vemos vestígios do antigo mosteiro, que sobressai *R:C-E_Loop* (2023), constituída por uma casa de madeira, escada em ferro, poste de madeira, alto-falantes, corneta e som em 3 canais, que se vão desenrolando ao longo do espaço, envoltos pelo vídeo *Rastos* (1997). A instalação confronta o espectador com a ideia de repetição, pelo constante ruído que vamos ouvindo e que sai das peças, pelas imagens em movimento que mostram um olho com um alto-falante no meio em *loop*, assim como pela materialização do tempo através das formas e dos materiais escultóricos.

No piso inferior, igualmente se destaca a instalação *GT_S – orechio del suono* (2019), onde oito cabeças em cerâmica estão, cada uma, sobre oito mesas com tampo em espelho, colocadas ao longo do espaço juntamente com cabos elétricos, num ambiente com luz pontual e sons de pássaros. Esta espacialidade remete para a contemplação, mas também para a interrogação sobre aquelas esculturas pintadas de branco com caras desfiguradas. Temos uma outra perceção do tempo quando deambulamos por entre aqueles seres, por entre sons naturais e enigmáticos. Do mesmo modo, salientamos o vídeo *Chaves e Sombras* (2020), num plano em que a perceção do tempo é sentida de forma muito ténue. Um momento de pausa, e mais uma vez de contemplação, perante o ciclo desenfreado do nosso quotidiano, em que necessitamos de parar, ver, mas sobretudo escutar. Não descurando

[1] Han, B.-C. (2016). *O Aroma do Tempo: Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora*. Lisboa: Relógio D'Água, p.11.



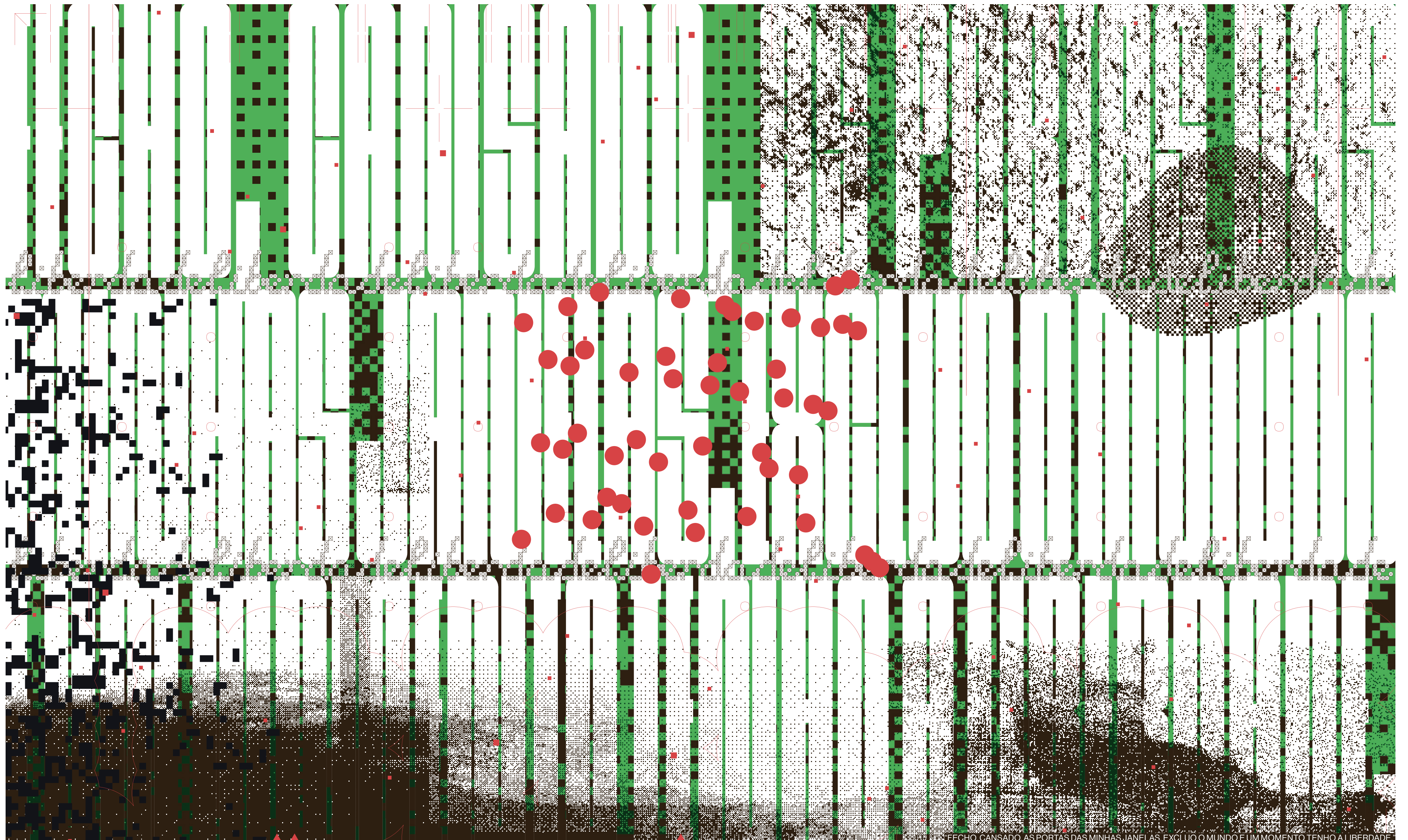
PEDRO TUDELA, R!™O, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2023-2024. @ MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA DE SANTO TIRSO. CORTESIA DA CÂMARA MUNICIPAL DE SANTO TIRSO E MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA DE SANTO TIRSO

ARTISTA/S: {“PEDRO TUDELA”};
EXPOSIÇÃO: {“R!™O”};
CURADORIA: {“N/A”};
LOCAL: {“MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA DE SANTO TIRSO - SANTO TIRSO”};

15-12-23
{#ARTE; #SANTO TIRSO}



PEDRO TUDELA, R!™O, VISTA DA EXPOSIÇÃO 2023-2024. @ MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA DE SANTO TIRSO. CORTESIA DA CÂMARA MUNICIPAL DE SANTO TIRSO E MUSEU INTERNACIONAL DE ESCULTURA CONTEMPORÂNEA DE SANTO TIRSO



O Atelier-Museu Júlio Pomar assenta a sua prática, muitas vezes, nos diálogos estabelecidos entre as obras de Alexandre Pomar e as obras de artistas convidados, de gerações mais novas. Diálogos que irrompem por meio da palavra, por meio de manchas generosas que se formam no desenho ou por traços vigorosos, urdidos pelo artista, conforme se pode observar nas obras que nos deixou.

Na exposição agora patente no museu, do OSSO Colectivo + Júlio Pomar, *O tom do pomar (INVASOR ABSTRACTO #7)*, gestos desferidos sobre a tela ou em folhas de papel ouvem-se agora, enérgicos, numa gravação que ecoa, ampla, pela quadrangular sala expositiva. Um habitáculo cúbico, *Noite* (2024), protegido por dentro e por fora por um tecido a negro, revela os sons produzidos pelo artista[1] quando desenhava no ateliê. A penumbra no interior reforça o efeito da escuta e a ausência do artista.

Em torno do cubo habitam obras de Pomar. A pintura *Gadanheiro*, de 1945, é uma obra pertencente ao movimento neorrealista inicial, reveladora do génio revolucionário do artista e do espírito opositor ao regime conservador da década de 1940. Outras obras, reações ao regime fascista e indicadores de uma alusão às condições de trabalho, podem ser vistas no espaço, como o estudo *Ciclo do Arroz II*, de 1953, Maria da Fonte, de 1957, ou ainda *Mulheres na lota (Nazaré)*, de 1951.

Uma série de doze caveiras, desenhadas a tinta permanente sobre papel, de 1963, acompanham três *assemblages* do artista e comprovam que a sua extensa obra não se resumiu apenas à pintura enquanto meio de expressão, mas a uma imensa atividade artística que se estendeu também a outras disciplinas, como a gravura, a escultura, a tapeçaria, a cerâmica[2]. A *assemblage O juiz e a cigarra* (1967–1986), a exemplo, testemunha a riqueza dos seus elementos constituintes, compreendidos por fragmentos de ossos, elásticos, pequenos troncos, entre outros objetos, fixados em madeira sobre suporte em metal. Em 2017, a mesma peça foi exposta aquando da exposição *Júlio Pomar e Cabrita Reis: Das pequenas coisas*, um diálogo expositivo do artista com Cabrita Reis, e que consistia no confronto/cruzamento das obras do primeiro com o segundo, tendo por base *assemblages* de materiais diversos e os *objets trouvés/ready-mades* que evocaram o dadaísmo, o surrealismo e a prática de Marcel Duchamp.

Ainda no domínio recoletor do artista, podemos entrever *Faixa de Gaza* (1997–2007), obra que constitui mais um exemplo de *assemblage*, composta por vários objetos, como uma caixa de cigarros em madeira, dois telefones sem fios, barro, espuma de poliuretano, areia, papel, lata, couro, conchas, peça de Lego, ferragens e cartão canelado. Neste grupo encontra-se outra obra, *Sem título* (1967–1986), uma peça que ostenta ossos, brinquedos de plástico, ferragens e uma pequena corneta, que nos faz recordar que a exposição não é tão-somente uma obra de Júlio Pomar, mas antes um diálogo que se estabelece entre as obras do artista e as instalações sonoras do OSSO Colectivo. Gestos rápidos e incisivos de Pomar, presentes nas obras expostas, ribombam ao mesmo tempo que os ruídos que ondulam e descrevem linhas em todas as direções, languidamente, difundindo-se sobre as paredes e as composições de Pomar.

Pequenos transístores, colunas no interior de estruturas cúbicas, esculturas com áudio incorporado, entre outros, entrecruzam o espaço da galeria e estabelecem conexões com as obras de Pomar. Enquanto se ouvem as vozes e os ruídos oriundos do filme, somos interpelados por pequenas pontuações sonoras que se encontram espalhadas pelo espaço expositivo e revelam sons do quotidiano. Esta constante osmose reverberativa é o resultado de um trabalho realizado pela equipa OSSO Colectivo, constituída por Ricardo Jacinto, Nuno Morão e Rita Thomaz. O coletivo, dedicado a conceber instalações, performances e concertos, pretende estabelecer um conjunto de relações entre a obra selecionada de Júlio Pomar e o som e imagem[3], nos termos da observação social, natural, simbólica e material da vila rural de São Gregório, nas Caldas da Rainha[4].

O tom do pomar (INVASOR ABSTRACTO #7) está patente no Atelier-Museu Júlio Pomar até 26 de maio de 2024.

- [1] Gravações sonoras realizadas por Ricardo Jacinto, OSSO Colectivo, em 2012, para integrar a banda sonora do filme de Tiago Pereira, *Só o teatro é real* (2013). O som é mono e foi posicionado dentro de uma caixa pintada de negro e coberta de alcatifa.
- [2] Gonçalves, A. (2017), *Júlio Pomar e Cabrita Reis: Das pequenas coisas*, Coord. Sara Antónia Matos, Atelier — Museu Júlio Pomar.
- [3] Folha de sala de OSSO Colectivo + Júlio Pomar — *O tom do pomar (INVASOR ABSTRACTO #7)*.
- [4] Ibidem.

ARTISTA/S: {“ OSSO COLETIVO”; “JULIO POMAR”};
EXPOSIÇÃO: {“O TOM DO POMAR (INVASOR ABSTRACTO #7)”};
CURADORIA: {“OSSO COLETIVO”};
LOCAL: {“ATELIER-MUSEU JULIO POMAR - LISBOA”};

12-03-24
{#ARTE; #LISBOA}



OSSO COLETIVO + JULIO POMAR, O TOM DO POMAR (INVASOR ABSTRACTO #7), VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024. @ ATELIER-MUSEU JULIO POMAR, LISBOA. © OSSO, JOÃO QUIRINO



OSSO COLETIVO + JULIO POMAR, O TOM DO POMAR (INVASOR ABSTRACTO #7), VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024. @ ATELIER-MUSEU JULIO POMAR, LISBOA. © OSSO, JOÃO QUIRINO

Diogo Gama e Eduardo Fonseca e Silva movem-se em sentidos opostos. Diogo é como um vulcão em erupção, experimenta para todas as direções, consome imagens esquecíveis para o mundo exterior, guardando-as e reproduzindo-as. Eduardo é como um rio que desce a montanha, desliza por entre as margens, sabe exatamente para onde quer ir, absorvendo as imagens que encontra pelo caminho. Ambos descobrem na iridescência dos objetos sensações perdidas, músicas esquecidas, espaços suspensos na memória, fantasias descartadas. Os caminhos que percorrem cruzam-se no Buraco com a exposição *Half Empty*, onde o *kitsch* é catalisador, metade sonho, metade realidade, metade *cute*, metade bizarro, metade cheio, metade vazio.

Na prática de cada um há o processo de recolha, um resgate de objetos perdidos, da rua ou de lojas adormecidas, de lugares alheios ao mundo, cobertos de silêncio e poeira. O encontro com estes objetos desencana o reaparecimento de memórias, porque o kitsch exalta a tristeza das coisas perdidas. Ou, como escreve Celeste Olalquiaga, “O kitsch é perder-se numa imagem, vaguear por ela adentro como através de um dos espelhos mágicos da *Alice no País das Maravilhas*, atravessando o limiar de uma dimensão paralela que está sempre lá, um mundo-sombra, um gémeo siamês invisível.”^[1] Em Diogo Gama e Eduardo Fonseca e Silva, há o desejo inconsciente de recuperar o que está perdido, de recuperar o familiar, a casa, o lar. Por isso, vemos a mesa de cabeceira, o saco de aspirador, os ovos, os brinquedos, a faca, os tecidos, o bordado, o ferro de engomar ou a luz de presença.

Em Diogo Gama há busca pelo conforto em materiais quentes, em tradições como o bordado, ou histórias infantis. Há a tentativa de encontro com o familiar e o doméstico, ainda que não assumida ou consciente. Em *Half Empty*^[2] sentimos a penitência do bordado, o cravar da agulha no tecido vezes sem conta e o desenho que nasce desse labor. Diogo acolhe o erro e, não escondendo o verso do tecido, permite que vejamos o desassossego do seu processo. Dentro dos tecidos usa também retalhos de cabedal para construir uma cruz, que é corpo e crucificação. Cria um corpo-cruz, que no lugar do rosto tem uma sola de sapato, que tem olhos de plástico, e um dos olhos guarda água da chuva, ou uma lágrima que se aguenta sem derramar. No centro da cruz é pintado um vulcão em erupção, que explode lava e corações, um vulcão apaixonado, consumido pela fúria. A crucificação como símbolo nobre do sofrimento é onde a alma e o corpo dançam em desespero nos últimos momentos antes da morte. A obra tem como título *Temper Tantrums* (2024), uma expressão utilizada para descrever as explosões emocionais das crianças. Toda esta simbologia é sufocada pelo carácter *naïf* com que Diogo apresenta os signos que vemos, numa encenação que faz levitar o peso da cruz.

A relação profunda que estabelece com as imagens que o rodeiam surge de um processo de recolha, apropriação e colagem. Símbolos e composições que lhe marcam o íntimo e que reverberam através de diferentes materiais e suportes. Encontra nos sinos a ressonância que o liga ao mundo espiritual; nos coelhos, a sedução, o íntimo, o toque e a fertilidade. E, neste jogo de apropriações, recupera narrativas esquecidas como a *História duma Princesa Macaca*, um conto para crianças, popular em Portugal nos anos 1950. O fascínio pela personagem principal repete-se, porque Diogo se revê na Princesa Macaca, uma figura andrógina feminina e confiante. Porém, em *One Two One* (2023), pinta-a a ser imobilizada por um rapaz, frágil e vulnerável, e em *Henry* (2024), decapita-a. Diogo, tal como um coelho sorrateiro, sabe como seduzir o espectador. Na primeira obra, o rosa-paixão hipnotiza a cena, na segunda, o bordado sobre o saco de aspirador é tão subtil que se confunde com a própria superfície. Se não olharmos com atenção, a agonia das duas cenas dissipa-se, tornando invisível o que decorre diante dos nossos olhos.

Já com *Alarme dos Cruzados* (2024), reproduz a imagem de uma empresa de alarmes, comum na freguesia onde vive, em Tower Hamlets, Londres, pintando-a numa parede do Buraco. Sobre um fundo amarelo artificial, o acaso pinta as letras rosa com tonalidades diferentes, transformando o *Crusader Alarms* numa sopa de significados que dá origem a outras palavras: crua, sad, lar ou arms. Pintar as paredes de um quarto é tornar a casa mais nossa, é marcar a presença que nos estabelece no espaço. Com Diogo Gama, encontrar o calor no exterior torna-se sobrevivência, porque o fogo do vulcão, ainda que enorme, nunca enche as casas estranhas que se encontra quando se muda de país.

Em Eduardo Fonseca e Silva, a busca pelo familiar parece-nos consciente e direcionada, captura o doméstico com os alimentos, pede ajuda aos familiares, retorna a casa, à origem. Em *Spirited away* (2024), Eduardo dá a mão ao espírito da sua criança, deixando-a guiar até à outra margem. Nessa viagem, abandona o rigor da pintura a que está acostumado e abraça o imprevisível. Aqui, tudo é mãe. Há a mesa de cabeceira que guarda e esconde, a gaiola que protege e prende, o tecido que tapa, a luz que acende. A mãe de Eduardo coseu o tecido à gaiola; o tecido que limpa os pincéis, perdido em casa da mãe, onde já não vive. Dentro da mesa de cabeceira há o bagaço, tanto purificação quanto tentação. Invisível ao olhar dos estranhos, disponível para quem o nota. O espírito da nossa criança sabe sempre quando voltar, prevê sempre quando precisamos de ajuda. Desse regresso rompe o consolo e o calor. Por isso acendemos a luz de presença, para que a criança encontre o caminho até nós. E para que nada disto se veja, nada disto se sinta, Eduardo produz a obra sem compromisso, expondo-a num sítio onde possa passar despercebida, abafada pela imensidão da imagem de *Alarme dos Cruzados*. Porém, um rio nunca pode escapar à nascente.

Eduardo logo retorna à linguagem habitual, movido pela vontade de transformar o real em imagens bidimensionais, captando a impressão de objetos e alimentos, inserindo-os num cenário quase virtual que nada é, e ao nada pertence. Em *Bell Ball Boiled Egg* (2024) e *Boiled Egg Fortune God* (2024), a luz artificial que assombra os ovos pintados retira qualquer prazer e calor do alimento cozinhado. O ovo que é origem, o ovo enquanto promessa, o ovo enquanto incubador. E o amarelo da alcatifa que abraça a pintura, que poderia ser estrela, sol e divino, mas que é amarelo-traidor e falso.

Volta a pintar o ovo em *morro por acabar, acabo por morrer* (2024). É a tragédia de um ovo mexido abarcado pelo cinza da alcatifa. Um ovo mexido e traçoeiro, que impede o cavalo branco de atingir o seu potencial. O cavalo branco, símbolo máximo do escapismo, levanta as pernas da frente, afundando as de trás na superfície movediça do ovo. A liberdade do cavalo é só miragem, e o tempo ditado pela mosca anuncia o abismo. Em oposição, pinta *Três golfinhos* (2024), a imagem perfeita para entreter o espectador, para o iludir do seu verdadeiro significado. Afinal, que mais poderiam ser golfinhos-bananas a não ser aquilo que são? Escondido nas profundezas do inconsciente, o artista sabe-o, mas não desvenda.

É num altar, numa obra conjunta, que reside toda a essência de *Half Empty*: o artificial, a fantasia, o amor, o abismo, o bizarro, o doméstico, a dor, o fingimento. Neste shrine doméstico, com o título *We were so happy it was miserable* (2024), há uma acumulação de objetos bizarros e ordinários que trivializam a dor e o sofrimento das mensagens e símbolos que possuem. Toda a decoração serve de camuflagem, desde as flores e corais artificiais, ao coelho de brincar, ou à máscara de Carnaval. Nos restantes objetos há o feitiço da linguagem, e o peso que ela detém. Um disfarce de detalhes, texturas, cores e artificialidade.

O buraco, a cave, o ovo, ou o ninho, possibilitam a incubação, um período de isolamento e cura que promete o renascimento. Aqui, Diogo Gama e Eduardo Fonseca e Silva usam o sedutor e o imediato, aliando-os à vontade de fingir, enganar e divertir o espectador. No Buraco, encontraram uma casa vazia e tentaram preenchê-la, mas a busca pelo lar é uma tarefa infundável que contém a derrota, uma derrota assumida logo no título da mostra, ou na luz fria e artificial que irradia por todas as divisões da exposição. Mas tentaram, e com uma alegria infantil criaram uma zona enfeitada que faz dissimular o abismo e o peso dos fantasmas que carregam.

[1] “Kitsch is getting lost in an image, wandering into it as through one of Alice in Wonderland’s magic mirrors, crossing the threshold of a parallel dimension that is always there, a shadow world, an invisible Siamese twin.” Olalquiaga, Celeste, 1998, *The Artificial Kingdom*, Pantheon, p.98

[2] O desenho bordado surge da ilustração de Mark Matcho para a capa do livro *Half Empty*, de David Rakoff.

ARTISTA/S: (‘‘DIOGO GAMA’’, ‘‘EDUARDO FONSECA E SILVA’’);

EXPOSIÇÃO: (‘‘HALF EMPTY’’);

CURADORIA: (‘‘N/A’’);

LOCAL: (‘‘BURACO - LISBOA’’);

06-03-24

(#ARTE: #LISBOA)



A ESQUERDA: EDUARDO FONSECA E SILVA, TRÊS GOLFINHOS, 2024; À DIREITA: DIOGO GAMA, DOMESTICADA, 2023. HALF EMPTY, 2024. © BURACO, LISBOA. © FREDERICO BRIZIDA



“52 artistas foram convidados a ver o desenho como espelho, mas um espelho retrovisor. Como se desenhassem no retrovisor ou incorporassem, como criadores de imagens, a própria condição de retrovisor (...).”^[1]

O retrovisor é um complemento ocular que nos permite ter conhecimento do que abandonamos à medida que seguimos em frente. Esse atirar do sujeito para fora de campo consciencializa-o da distância negativa que, inadvertidamente, ele cria entre si mesmo e a realidade preterida, gerando um registo efémero de um certo passado involuntário. Essa habilidade do retrovisor é apenas possível graças ao facto de este se tratar de um espelho, evidentemente.

Na galeria do Colégio das Artes, onde a exposição *No Retrovisor* é dada a ver, compreendemos as propostas de 52 artistas que, na sua condição, propõem um sem-fim de *foras de campo*. À exceção do filme da autoria de Jo Joelson, uma abordagem mais literal da premissa curatorial, todos os outros trabalhos assumem uma circularidade ora mais presente, ora mais ausente, radicada numa espécie de fuga. Se nos detivermos na ideia de que todos estes elementos expostos são, conceptualmente, espelhos, poderemos considerar que nada está de facto ali. Todos os trabalhos apontam para um outro lado, uma realidade construída nas costas do espectador, ignorando-o, como um rumor de uma realidade inalcançável ou, pelo menos, perdida.

Se até ao final do século XIX, antes do aparecimento da fotografia, o espelho era o único reproduzidor de imagens reais^[2], na atualidade contemporânea trata-se de um elemento expansor, inclusivo do corpo do espectador, pérfido, potencialmente alucinogénio. Demitido da função vital de reportar o mundano, o espelho assume essa função heterotópica^[3] de juntar o real e o não-real. Todo este jogo, à boleia da epoché, permite ao espectador compreender que, nesta exposição, está rodeado de fragmentos, pistas, vestígios e mentiras. Espelhos sem uma superfície refletora — um paradoxo essencial à compreensão.

Sobre esta perfídia, esta confusão em potência na superfície de um espelho, ocorre-me uma passagem do romance *Aparição*, da autoria de Vergílio Ferreira. Num momento de recordação de um seu quadro de infância, o protagonista conta-nos sobre um episódio em que, criança, achara que o seu reflexo no espelho era o de um ladrão que lhe assaltara o quarto. Depois do pânico, o pai explicara-lhe o sucedido, que esse outro no espelho era ele mesmo, forçando-o a repetir a ação. No dia seguinte, afoito, entendeu: “Aproximei-me, fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, que me era e eu jamais imaginara. Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu, desse ser vivo que até então vivera comigo (...)”^[4].

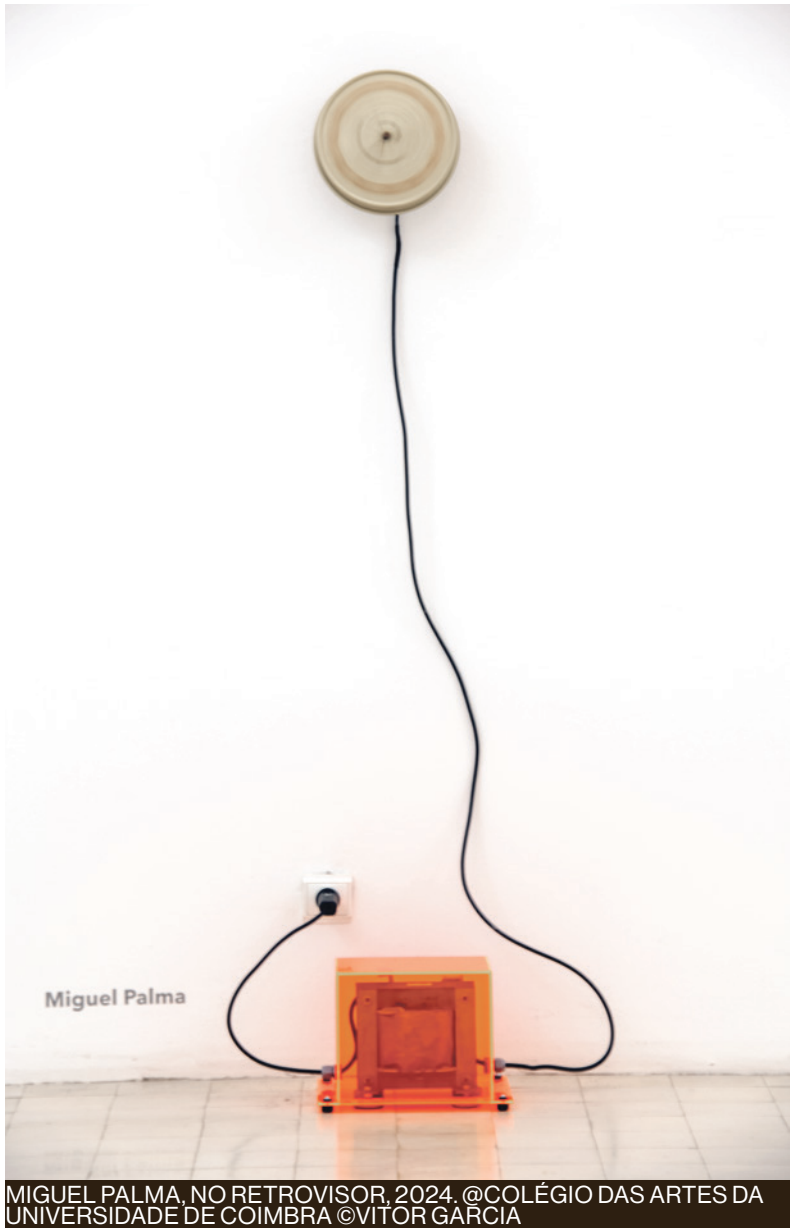
O ver-se ao espelho, uma atividade diária, corriqueira, crivo da nossa capacidade de exposição pública, é aqui pouco relevante. Importa, sim, ver o espelho como um dispositivo, como um portal para a consciência do outro que nos habita. Terá sido esse o exercício feito pelos artistas aqui convocados: dar ao retrovisor a sua obra, tentando compreender e registar o entendimento do seu retorno.

No Retrovisor conta com obras de Albuquerque Mendes, Alice Geirinhas, Ana Catarina Fragoso, Ana Pérez-Quiroga, António Gonçalves, António Melo, António Olaio, Bruno Dias, Fernando J. Ribeiro, Filipe Romão, Francisca Carvalho, Gabriela Albergaria, Hugo Barata, João Belga, João Fonte Santa, João Jacinto, João Marçal, José Domingos Rego, Júlia Cruz, Juliana Julieta, Luís Alegre, Luís Silveirinha, Magda Delgado, Manuel dos Santos Maia, Manuel João Vieira, Mattia Denisse, Miguel Branco, Miguel Palma, Mimi Tavares, Nuno Sousa Vieira, Orlando Franco, Paulo Lisboa, Pedro Amaral, Pedro Cabral Santo, Pedro Gomes, Pedro Pascoinho, Pedro Proença, Pedro Saraiva, Pedro Tudela, Pedro Valdez Cardoso, Pedro Vaz, Pilar Mackena, Rita Gaspar Vieira, Rosana Ricalde, Rosi Avelar, Rodrigo Oliveira, Rui Algarvio, Tiago Baptista, Sara & André, Sílvia Simões, Simão Mota Carneiro, Susana Chiocca, Valdemar Santos e Jo Joelson.

[1] Excerto do texto da folha de sala, por António Olaio.
[2] Sardo, Delfim (2017), *O Exercício Experimental da Liberdade*, Lisboa, Orfeu Negro, p.92.
[3] cf. Michel Foucault.
[4] Ferreira, Vergílio (2005), *Aparição*, Lisboa, Bertrand Editora, p.70.

ARTISTA/S: {"EXPOSIÇÃO COLETIVA"};
EXPOSIÇÃO: {"NO RETROVISOR"};
CURADORIA: {"N/A"};
LOCAL: {"COLÉGIO DAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA - COIMBRA"};

11-03-24
(#ARTE, #COIMBRA)



MIGUEL PALMA, NO RETROVISOR, 2024. @COLÉGIO DAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA ©VÍTOR GARCIA



EM CIMA: JO JOELSON, NO RETROVISOR, FOTOGRAMA, 2024; À ESQUERDA: NO RETROVISOR, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024; À DIREITA: RITA GASPAR VIEIRA, ECLIPSE, 2024. NO RETROVISOR, 2024. @ COLÉGIO DAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. © VÍTOR GARCIA

A magia, associada a uma conexão com a natureza e a uma sabedoria não escrita, remonta as suas origens ocidentais à época medieval. Os conhecimentos medicinais fundem-se com interações mágicas para evitar demónios e maus espíritos e perduram atualmente naquilo que nomeamos como superstição. A superstição não é senão a transmissão de um saber antigo que o catolicismo tentou em vão apagar. Muitas vezes pensada como de matriz africana, a feitiçaria europeia tem os seus próprios medos e liturgias; mantém-se como parte do imaginário coletivo popular de alguns, porventura os das comunidades na margem.

Esta magia medieval é simbolizada, sobretudo, pela figura da bruxa; não a figura maligna dos desenhos animados, mas uma mística curandeira, depois diabolizada na caça às bruxas. Sílvia Federici define, n' *O Calibã e a Bruxa*, este fenômeno de perseguição genderizada como uma entre várias repressões — com realce para o colonialismo — necessárias para a construção do capitalismo, sem grandes resistências. Além de se isolarem saberes e heranças de comunidades, elimina-se a mulher enquanto figura de autoridade, juntamente com as forças da natureza com quem dialoga, criando-se, simultaneamente, a submissão do feminino e o discurso de uma natureza enquanto espaço de matéria-prima na relação com o humano, sem vida. Desaparece a interação com os ecossistemas, gera-se a paisagem, uma forma estática do natural. É, portanto, adequado, tentar na modernidade reunir o ser humano com o reino de onde provém, seguindo Ailton Krenak no seu *Ideias para adiar o fim do mundo*, ao adicionar a esta relação o peso das alterações climáticas como a prova da insustentabilidade de uma relação hierárquica entre ambos. Altura, portanto, de recuperar em tons de terra o que é exterior à era do capitalismo.

Maja Escher, partindo de um universo alentejano e realçando a importância da cerâmica, tem vindo a trabalhar os elementos naturais na cor, nos materiais e nos temas, numa homenagem ao que pretende tratar. A simplificação da linguagem simbólica, aproximando-se até de uma representação infantil, está presente em obras como *descarga eléctrica nuvem-ar* (2024), recriando uma tempestade, ou em *Urplanze* (2024), mostrando árvores que despontam. O expoente máximo

de uma ligação ao mundo animal é *ave mãe* (2024), uma espécie de planta que se apresenta como se fosse um tecido tingido, presos por barro, cana ou até mesmo uma fechadura, um casulo que é necessário atravessar para alcançar a segunda parte da exposição. A obra *planta vertebral* (2024) une o mundo das plantas a um universo antropomórfico, associando a botânica a uma coluna vertebral.

Uma segunda dimensão da exposição é o molde em barro de pequenas figuras que lembram hieróglifos, sendo a civilização egípcia também ela recheada de magia. Recupera-se, assim, a ideia mística da palavra, do símbolo, como criação: ao ser enunciada, pode trazer à realidade o que evoca. Em *raio nuvem-terra* (2024), como em *Stam, Ast, Zweig, Bogen, Stengel Netz* (2024), essa linguagem, desconhecida mas intuitiva na representação, apresenta-se-nos para transmitir uma qualquer oração, dádiva ou oferenda.

Recuemos ao título da exposição: *Pedras de raio*. Diz-nos a folha de sala que estas partiam de crenças de pedras nascidas de tempestades, vistas, como “presentes celestiais”, podendo ser usadas para proteger as casas de catástrofes atmosféricas. Está lançado o mote: buscaram-se amuletos, materializações desta magia que paira, sacralizando objetos simples, rastreando origens.

ARTISTA/S: {"MAJA ESCHER"};
EXPOSIÇÃO: {"PEDRAS DE RAIO"};
CURADORIA: {"N/A"};
LOCAL: {"GALERIA MONITOR - LISBOA"};

15-03-24
{#ARTE;#LISBOA}



MAJA ESCHER, PEDRAS DE RAI, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024. @ MONITOR, LISBOA. © MONITOR

MAA ESCHER, PEDRAS DE RAIO, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024. © MONITOR, LISBOA. © MONITOR



M-B
[UO-1/4-AB24]



INÊS BRITES, ESTRELA-LÁGRIMA, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024. @ 3+1 - ARTE CONTEMPORÂNEA, LISBOA. © BRUNO LOPES. CORTESIA 3+1 - ARTE CONTEMPORÂNEA

O que vemos, quando a poética da técnica e da função dá lugar à pornográfica satisfação compulsiva de um desejo mercantil? Quando o objeto vira estorvo e perde o brilho da novidade. Quando aquela porcelana, aquele vidro, aqueles utensílos plásticos e silicónicos são relegados para o fundo da gaveta do armário das coisas esquecidas. Quando aquela memória colada àquele metal esculpido do antigamente perde o brilho e se extingue, qual estrela eclipsada e convertida em pó estelar. Porque a memória afetiva de um tempo reverbera no toque de um desses objetos esquecidos, porque a janela da história familiar se escancara e deixa entrar a brisa de uma mundanidade de conforto, um suspiro partilhado que embacia um souvenir de outrora, para guardar em si um sentimento humano, íntimo.

Em *estrela-lágrima*, Inês Brites resgata as memórias que guardamos desses objetos quotidianos. Neles, reconhecemos semelhanças com os candelabros de outrora, os copos de vidro fosco dos nossos avós, os botões e os alfinetes guardados em jarros transparentes e caixas de bolachas e chocolates, os frascos de perfume há muito extintos, mas que conservam ainda uma sensualidade em potência — ou, em alternativa, uma plasticidade que encontra respaldo e continuidade na arte. É tudo muito familiar. Cada composição e decomposição de objetos resgatados e resgatados ao tempo encontra em nós uma vibração, uma associação — cosmogramas de um tempo ido, cosmogramas de uma realidade complexa, feita de múltiplas cadências, vozes, ritmos.

Mas o que está aqui em jogo é bem mais que isso. O que Brites desenvolve vai para além do simples achado e recontextualização. Está-se perante uma verve criativa, que transforma esses objetos em itens híbridos: sem anular a identidade primordial, a artista confere-lhes outra, radicalmente diferente — uma identidade que abre tensão entre a utilidade e a inutilidade, entre a compulsão consumista descartável, volátil, e a afetividade perene. Ambos os lados têm a sua pulsão encantatória, mas por motivos e meios distintos. Ao saber acumulado e industrioso que os objetos conservam do contexto corporativo, capitalista e hiperprodutivo, sobrevém a criação pela criação, a transformação pelo simples propósito humano de recriar e auscultar outras dimensões possíveis, compatíveis ou diferentes, em determinado objeto.

Neste ensaio de cores luminosas, neste astro que soçobra mas que se transforma em qualquer outra coisa, porventura mais interessante e imponente, sem, todavia, anular o que lhe deu corpo e expressão — a definição abstrata do fenómeno astrofísico da estrela-lágrima —, Brites esculpe uma ode a essas coisas singelas que seguram e estabilizam a vida, as várias forças e magnetismos, sejam eles humanos ou não-humanos, nervosos ou inertes, orgânicos ou inorgânicos. Tudo conspira para um balanço que nos passa ao lado: parafusos, abelhas carpinteiras, plantas, até as moscas, que nos lembram que há outras vidas e outros tempos dentro dos nossos...

Nesta perspetiva, podemos ainda entender a obra de Inês Brites num outro plano — o da filosofia contemporânea, que junta reminiscências da *ontopoética nitzcheriana*, da fenomenologia, e compila e trabalha, a tempo real, as recentes discussões da ontologia orientada a objetos. Ai, encontramos a reverberação e dialética comunicativas constantes entre o mundo e os seres, entre o espectador e as estruturas visíveis e invisíveis, humanas e não-humanas. A vida abunda de significados, que a arte e a poesia desvelam e apreendem na sua essência mais pura e sem a limitação do reducionismo científico. Neste "jardim de esculturas" periclitantes, somos convidados a estabelecer um diálogo emotivo com os objetos, criando e recriando significados, intuindo e imaginando realidades para além das nossas. Brites obriga-nos a um olhar renovado e radical sobre as coisas que povoam os nossos lugares, sobre as estruturas escondidas e os ritmos que jogam com os seres humanos, entre eles e para além deles. É uma domesticidade que fala, se agita e devolve uma certa fantasia ao que é costumeiro e que faz a vida das horas vagas.

Estrela-lágrima, de Inês Brites, está patente na Galeria 3+1 - Arte Contemporânea até 27 de abril. O texto expositivo é da autoria de Filipa da Rocha Nunes.

ARTISTA/S: {"INÊS BRITES"};
EXPOSIÇÃO: {"ESTRELA-LÁGRIMA"};
CURADORIA: {"N/A"};
LOCAL: {"GALERIA 3+1 - ARTE CONTEMPORÂNEA - LISBOA"};

11-03-24
{#ARTE; #LISBOA}



INÊS BRITES, WHEN THE AVALANCHE STARTS, IF YOU CAN GRAB ONTO A TREE DO IT, 2024. @ 3+1 - ARTE CONTEMPORÂNEA, LISBOA. © BRUNO LOPES. CORTESIA 3+1 - ARTE CONTEMPORÂNEA

No espaço expositivo da Brotéria, parte de uma programação cultural que coloca a estética em contacto com a espiritualidade, é certo que podemos esperar por mostras que desafiem e expandam as noções de sagrado e profano. Na *Umbigo*, eu mesma já escrevi sobre algumas destas exposições que, por diferentes perspetivas, semeavam discussões em torno dos limites entre o imanente e o transcendente: em *They Swirl*, de André Costa e Inês Mendes Leal, o vento tornava-se mote para pensar o encontro com o invisível; em *Braço Cruzado*, Paulo Brighenti e David Correia Gonçalves condensavam o infinito temporal e relacional na e da matéria; em *Ex-votos*, com curadoria de Marta Costa Reis e Catarina Silva, a força vital da promessa de um futuro insinuava-se através de diferentes amuletos. Desta vez, com *Hierophanies*, as paredes da Brotéria ganham uma inédita cor castanha, transformando-se cenograficamente para abrigar obras de Andreia Santana, Diana Policarpo, Harun Farocki, Hugo de Almeida Pinho, Louis Henderson, Maria Loboda, Onyeka Igwe e Riar Rizaldi. As peças, de proveniências múltiplas e estilos tão distintos quanto complementares, convivem de maneira harmoniosa e estimulante, fazendo vibrar o mistério comum e as tensões entre experiências sociais do divino por entre tempos, lugares e culturas várias.

Hierophanies tem a marca curatorial de Sara Castelo Branco, cujo percurso profissional transparece na seleção e apresentação cuidada de cada peça. Por um lado, uma certa predileção pelo suporte cinematográfico leva-nos a descobrir alguns autores e filmes usualmente pouco exibidos, projetos que, seja pela autoria ou pela temática — ou ambos —, propõem uma descentralização do olhar e uma complexificação do debate sobre as relações entre tecnologia, fé e ideologia por geografias diversas. Por outro lado — e, talvez, alusivo ainda ao próprio dispositivo ótico da fotografia ou do cinema —, a ideia do “trazer à luz”, presente *a priori* no título da mostra (do grego *phanein*), continua e transfigura a investigação da curadora e escritora acerca do sol e as suas representações coletivas. Sob esta rubrica — que se manifesta de forma mais explícita, até, nos trabalhos recentes de Hugo de Almeida Pinho, *Unconquered Sun* e *Facing Sun*, ambos datados de 2024 —, a exposição torna-se um exercício para conjugar a realidade e a aparência, a clareza e a sombra, o imaterial e a política.

É por isso que, numa atmosfera mística e dourada de devoção — na qual adentramos através de uma cortina, numa espécie de ritual de passagem —, somos convidados a refletir sobre os gestos quotidianos que dão sentido e concretizam o sagrado na vida individual e comunitária. Por intermédio do imaginário arqueológico, como método para a escavação e conservação do ancestral, Maria Loboda e Andreia Santana problematizam este contacto com o infinito. Na fotografia *Zero Dynasty II* (2017), da primeira, uma mão parece limpar a lágrima de uma máscara egípcia, abrindo, neste ato prático e terno, a possibilidade de conectar histórias, pessoas, mundos e cosmologias distantes. *Sleeves* (2020), da segunda, duas peças que se camuflam furtivamente à parede marrom da sala, oferecem um contraponto: ao fazer-se mestre na arte de roubar — ao solo, ao tempo, ao contexto —, que subtilidades e dimensões incorpóreas a prática da arqueologia ou da arquivística está, intrinsecamente, a abandonar? Onde e como ficam preservadas as qualidades anímicas de um objeto cujo destino e propósito originais não obedecem às limitações da matéria?

A mesma dialética aparece, por exemplo, entre a obra exposta de Harun Farocki e o conjunto de esculturas de Diana Policarpo. No filme *Transmission* (2007), o cineasta alemão aponta a sua câmara para alguns monumentos hieráticos ao redor do globo, como o Memorial do Vietname, em Washington; a estátua em bronze de São Pedro e a Bocca della Verità, em Roma; ou a pegada do diabo na Frauenkirche, em Munique. Com o seu olhar atento, num registo a um só tempo documental e experimental, observa o instante em que o toque entre a pedra e o corpo humano é capaz de rememorar e ativar um elo imortal. A repetição das ações sob a lente de Farocki confere algo de artificial, algo de *infamiliar*, aos rituais religiosos que vemos no ecrã; da mesma forma, porém, revela a potência social e emancipatória de uma experiência tão íntima como a fé e a promessa. Já com os desenhos em metal da artista visual portuguesa, a série *Gift* (2020), estamos novamente diante de um processo de desvirtuação e revalorização histórica, no qual artefactos utilizados em cerimónias *potlatch*, praticadas entre tribos indígenas da América do Norte, ganham novos contornos éticos e estéticos. A linha entre o que se ganha e o que se perde é ténue.

Depois, duas outras peças audiovisuais propõem questões acerca dos fantasmas da moralidade, engendrada por narrativas políticas e fixada na celulóide pelo cinema colonial britânico, no caso de *Specialized Technique* (2018) de Onyeka Igwe, e pelo cinema de horror indonésio, no caso de *Ghost Like Us* (2020) de Riar Rizaldi. Em ambos, mas também no filme *Lettres du Voyant* (2013) de Louis Henderson, diferentes estratégias de resiliência humanas e mais-que-humanas convocam novos modos de ver, sentir e crer em conjunto — demonstrando, uma vez mais, que as relações, continuidades e descontinuidades entre as escalas do mundano e do intangível são muito mais emaranhadas e complexas do que podemos pressentir.



HIEROPHANIES, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024. © BROTÉRIA, LISBOA. © HUGO DE ALMEIDA PINHO. CORTESIA DE SARA CASTELO BRANCO E BROTERIA

ARTISTA/S: (“EXPOSIÇÃO COLETIVA”);
EXPOSIÇÃO: (“HIEROPHANIES”);
CURADORIA: (“SARA CASTELO BRANCO”);
LOCAL: (“BROTÉRIA - LISBOA”);

19-03-24
(#ARTE; #LISBOA)



HIEROPHANIES, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2024. © BROTÉRIA, LISBOA. © HUGO DE ALMEIDA PINHO. CORTESIA DE SARA CASTELO BRANCO E BROTÉRIA



PAULO LISBOA, CICLÓPTICO, VISTA DA EXPOSIÇÃO, 2023. @ MAAT, LISBOA. © BRUNO LOPES

A luz é a matéria fundamental na expressão artística de Paulo Lisboa. Com um trabalho que transcende as fronteiras tradicionais do desenho, a luz é o meio que ativa a obra e a conduz a uma dimensão oculta e cósmica. Na exposição *Ciclóptico*, patente no MAAT até 12 de fevereiro de 2024, somos convidados a percorrer um caminho sensorial onde a luz não apenas ilumina, como também é criadora de novos sentidos para o desenho.

O ambiente é negro, com pontuais focos de luz que envolvem as quatro obras da primeira sala. Os três desenhos que encontramos são feitos em carvão sobre chapas de alumínio circulares. O que vemos são gradientes de vários tons que oscilam entre o cinza e o negro, sempre na configuração circular. A luz que incide sobre o desenho torna-o hipnótico, jogando com a nossa percepção, quer estejamos parados ou em movimento. Quando nos aproximamos dos desenhos, a textura do carvão torna-se visível e os grãos revelam-se, lembrando-nos do Pontilhismo [1] do século XIX, aqui monocromático e abstrato.

Como indicado na folha de sala da exposição, o processo de trabalho de Paulo Lisboa passa pela utilização de diferentes lixas e formas de peenramento do carvão. Feita a transformação, o pó de carvão é aplicado sobre a superfície de alumínio, assente numa mesa rotativa que permanece em movimento durante a construção do desenho.

Ainda nesta primeira sala, a forma retangular de um pano preto de flanela destaca-se das restantes peças. Este pano habitou o ateliê do artista durante três anos de produção, servindo para tapar a luz do sol que entrava no seu espaço. O resultado é um objeto também com gradientes de cor, mas aqui desenhados pela luz solar.

A harmonia cromática da exposição continua na segunda sala, ocupada por uma instalação composta por três desenhos suspensos e três projetores de luz. À semelhança das obras descritas anteriormente, o processo de construção do desenho é o mesmo, mas aqui é executado sobre o vidro, também ele de forma circular. A possibilidade que o vidro oferece prende-se com a sua transparência, permitindo que a luz dos projetores atravesse o desenho. As três peças foram suspensas por cabos de aço ao nível do nosso olhar e alinhadas ao centro da sala, e os projetores encontram-se na parede atrás de cada uma.

Este alinhamento entre o desenho e a luz do projetor origina o reflexo de cada obra na parede em frente. Ao tocar no vidro, a luz projeta as diferentes opacidades e transparências do desenho.

Apesar da natureza abstrata das composições, a percepção do que vemos leva-nos para o campo da imaginação. Os desenhos transportam-nos para imagens-arquétipo dos corpos celestes que fazem parte do universo. As formás circulares lembram-nos de órbitas ou anéis planetários. A luz sobre o desenho, os reflexos e sombras que se originam, remetem para um alinhamento cósmico entre a Lua e o Sol.

A exposição *Ciclóptico*, que contou com a curadoria de Sérgio Mah, apresenta-se como uma experiência sensorial que combina o desenho e a luz. A obra de Paulo Lisboa, fundamentada na luz como agente transformador, convida os espectadores a explorar as fronteiras da percepção, estimulando o pensamento sobre o modo como as imagens são produzidas.

[1] Movimento artístico derivado do Impressionismo, onde os artistas utilizavam pequenos pontos de cor que, pela sua justaposição, criavam misturas óticas nos olhos do espectador.

12-12-23
(#ARTE; #LISBOA)

ARTISTA/S: ("PAULO LISBOA");
EXPOSIÇÃO: ("CICLÓPTICO");
CURADORIA: ("SÉRGIO MAH");
LOCAL: ("MAAT - LISBOA");



AR MONSALVE. CORTESIA DO ARTISTA E MOR

o ponto de partida para habitar a escola. Oficinas que não são apenas para outros, são também para mim. Nestes processos erráticos, mais importante do que avançar, é criar desvios. As oficinas foram assim laboratórios, onde o mais importante foi estarmos juntos na Escola da Vila, um lugar que nos permitiu encontrar novas formas de estar juntos. Como não sabíamos qual seria o nosso objetivo, qualquer coisa que acontecesse seria sempre extraordinária, porque aprendemos. Trabalhámos com grupos de diferentes idades, experimentando juntá-los no mesmo momento de aprendizagem. Foi interessante perceber como em diferentes gerações há diferentes formas de estar e de entender a ilha. Penso que pelo facto de ter estado com diferentes grupos fiquei a perceber melhor o Porto Santo. Para mim, o mais importante é que tudo surja a partir de um processo de aprendizagem coletivo. Aspiro a que o projeto que acabarei por desenvolver, quer seja uma intervenção arquitetónica, uma peça, uma instalação ou outro, seja uma plataforma. Quero transformar a minha experiência nesta ilha numa aprendizagem coletiva.

Li que te interessas por "questões como: quem ensina e quem aprende - como aprender com os erros - como o erro opera e transforma o ato da escuta". Samuel Beckett refere "falhar, falhar outra vez e falhar melhor". É este processo de tentativa e erro, este falhar melhor de que fala Beckett, que guia os processos de aprendizagem que incorporam o teu trabalho?

Sim, definitivamente. Gosto de pensar que o meu trabalho é cometer bons erros. Ao repetir uma ação, uma intenção, uma situação ou um erro muitas vezes, estabelecemos um caminho para que, por meio da repetição, essa ação, intenção, situação, esse erro, se transforme em algo poético. Há uma transformação plástica, dos materiais e sobretudo das ideias, em algo comum.

Há um livro de que gosto muito de Jacques Rancière, *Mestre Ignorante*. Com ele, aprendi que o elemento fundamental para que aconteça um processo de aprendizagem é que exista confiança, é confiar no outro. Se houver confiança, se estivermos num ambiente onde nos sentimos seguros, quando cometermos um erro existirá aprendizagem, porque cada um conseguirá ser responsável pelo seu próprio processo. Se isto acontecer, eu começarei a perder o controlo. Perante esta inevitabilidade, confio em que cada uma das partes procurará, generosamente, transformar essa experiência em conhecimento. Cada momento do meu método de trabalho é uma tentativa para cometer melhores erros.

Porquê *Árvore Relâmpago*?

Bruno Munari disse que uma árvore é a lenta explosão de uma semente. Eu gosto de pensar que uma árvore é um relâmpago lento. Um relâmpago liga o céu à terra e uma árvore liga a terra ao céu. Se invertermos o relâmpago, ele poderá ser uma árvore de luz ou uma árvore instantânea. Esta é uma imagem que espelha a ideia de que todos pertencemos à mesma ordem de crescimento. *Árvore Relâmpago* apresenta uma possibilidade para desenvolver ligações. Ligar diferentes escalas, mas também ligar o permanente e o efémero, o individual e o coletivo, o quotidiano e o extraordinário, ligar-nos.

Há uns dias, referias-te às oficinas como um projeto expositivo. Delas resultará de facto uma exposição, que terá lugar na ilha do Porto Santo e na Porta 33 no Funchal. Ela será assim uma continuação das oficinas?

Desejo levar toda esta experiência a outros lugares para que não fique fechada, para que seja uma desculpa para estar em diálogo com outras entidades, com outras instituições. Como referi antes, gosto de pensar que uma exposição, ou uma peça, é parte de um processo de investigação ou do desenvolvimento de um método de trabalho. Não faço peças ou instalações, desenvolvo projetos expositivos. Então, esta exposição que vai acontecer no futuro já começou, já está a acontecer. Estamos constantemente a fazer, a destruir, a desfazer, a aprender e a desaprender.

O que pensas que irás levar contigo e para o teu trabalho deste período em que estiveste no Porto Santo?

Mais confiança em desenvolver o meu trabalho a partir do quotidiano, a partir de um ritmo lento, a partir da palavra. Levo uma confiança profunda em que os processos de transformação e de aprendizagem sustentáveis habitam, acontecem ou iniciam-se em situações deste tipo, não apenas erráticas, mas também tranquilas, situações habituais como as que acontecem numa escola.

Para concluir, o que pensas que deixaste no Porto Santo, ao Porto Santo e aos Porto Santenses?

Não gostaria de dar uma resposta geral. Penso que, com as crianças, juntos deixámos momentos divertidos e o pensamento de como a aprendizagem deve ser divertida. Com os jovens, acho que deixámos muitas perguntas em aberto e sobretudo perguntas incongruentes, às quais talvez nunca iremos encontrar respostas ou apenas as encontraremos com tempo. Já com os adultos, incluindo a equipa da Porta 33, penso que deixámos uma sensação de calma e de tranquilidade. Referiram isto algumas vezes no final das oficinas, como se o tempo tivesse sido suspenso.

Penso que, de alguma forma mais do que partilhar exercícios, partilhei um sistema de pensamento que permite fazer ligações e que nos entendamos como algo mais amplo do que nós próprios. Gostaria de acreditar que todo este sistema deixará um bom erro ou um rasto na ilha, algo que se vai tornar obsoleto, e se se converter em algo obsoleto, no meu ponto de vista, isso é algo maravilhoso, porque significa que vai deixar de ser e vai dar lugar a algo novo, algo inesperado, algo que não controlamos.

Propriedade: Umbigo Edições, Lda. • **Diretores:** Elisa Garcia e António Nêu • **Editor Adjunto:** José Pardal Pina • **Edição:** António Nêu, Elisa Garcia, José Pardal Pina, Laila Algaves Nuñez • **Revisão:** Pedro Soenen • **Direção Artística:** Sofia Leal Rodrigues, Sónia Rafael, Victor M Almeida (FBAUL/CIEBA) • **Projeto Design Gráfico e Editorial:** Diogo Lourenço (OI), João Pedro Costa (FBAUL/CIEBA) • **Textos:** Ana Martins, Carla Carbone, Daniel Madeira, Inês Almeida, Joana Duarte, José Pardal Pina, Laila Algaves Nuñez, Laurinda Marques, Mafalda Teixeira, Maria Brás Ferreira, Sofia Leal Rodrigues, Sónia Rafael, Victor M Almeida • **Fotografia:** Bruno Lopes, Frederico Brizida, Hugo de Almeida Pinho, Joana Linda, João Quirino, Miguel De, Oscar Monsalve, Pedro Tropa, Vitor Garcia • **Tipografia:** Neue Haas Grotesk — Max Medlinger, Christian Schwartz, Berton Hasebe, Eyes for Serifs — Key-o • **Ensaio visual das páginas centrais:** Diogo Lourenço (OI), João Pedro Costa, Sofia Leal Rodrigues, Sónia Rafael, Victor M Almeida (FBAUL/CIEBA) • **Impressão:** Unipress, Tv. de Anselmo Braancamp, 220, 4410-350 Arcozelo, Valadares • **Distribuição:** Este jornal faz parte da edição #88 da revista Umbigo e não pode ser vendido separadamente. A Umbigo é distribuída pela VASP — Distrib. de Publicações, Quinta do Grajal — Venda Seca, 2739-511, Aguaiva-Cacém | geral@vasp.pt Membro da APCT • **Tiragem** 1500 exemplares • **ISSN** 1645-4804 • **Depósito legal** n.º 260003/07 • **Registo ERC** n.º 124054 • **NIF** 507927702 • **Periodicidade** Trimestral • **Edição** Abril 2024 • Direitos Reservados — nenhum dos conteúdos desta publicação poderá ser reproduzido sem autorização dos editores. As opiniões veiculadas pelo jornal Umbigo online pertencem aos respetivos autores e não são necessariamente partilhadas pela publicação ou pela direção.

Parceiros:

b **a** **ciência** **belas-artes** **ulisboa**

fct Fundação
Ciência e a Tecnologia

Umbigo