



## croma 12

Revista CROMA, Estudos Artísticos  
julho–dezembro 2018 | semestral  
issn 2182-8547 | e-issn 2182-8717

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



Revista **CROMA**, Estudos Artísticos  
Volume 6, número 12, julho–dezembro 2018  
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717

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

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

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos  
Volume 6, número 12, julho–dezembro 2018,  
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717  
Ver arquivo em > [croma.fba.ul.pt](http://croma.fba.ul.pt)  
Revista internacional com comissão científica  
e revisão por pares (sistema *double blind review*)  
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes  
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa

#### Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

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

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

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

**Periodicidade:** semestral

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

**Direção:** João Paulo Queiroz

**Divulgação:** Isabel Nunes

**Logística:** Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

**Gestão financeira:** Isabel Vieira, Cláudia Pauzeiro

**Propriedade e serviços administrativos:**

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

**Crédito da capa:** Xadalu em ação, 2017.

Foto: Fabio Pinheiro.

**Projeto gráfico:** Tomás Gouveia

**Paginação:** Leonardo Silva

**ISSN (suporte papel):** 2182-8547

**ISSN (suporte eletrónico):** 2182-8717

**ISBN:** 978-989-8771-85-8



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

##### Revista Croma

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

## Conselho Editorial / Pares Académicos

### Pares académicos internos:

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

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

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

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

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

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

### Pares académicos externos:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HEITOR ALVELOS

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

JOAQUIM PAULO SERRA

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

JOAQUÍN ESCUDER

(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSEP MONTOYA HORTELANO

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

JOSU REKALDE IZAGUIRRE

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

JUAN CARLOS MEANA

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

LUÍSA SANTOS

(Portugal, curadora independente)

MARCOS RIZOLLI

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO

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

MARILICE CORONA

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

MARISTELA SALVATORI

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

MÒNICA FEBRER MARTÍN

(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,  
UNESP)

NUNO SACRAMENTO

(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY

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

PAULA ALMOZARA

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

PAULO BERNARDINO BASTOS

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

RENATA FELINTO

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

ROSANA HORIO MONTEIRO

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

SUSANA SARDO

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

<b>Índice</b>	<b>Index</b>	
<b>1. Editorial</b>	<b>1. Editorial</b>	12-17
<b>As imagens e a inflação</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<b>Images and inflation</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
<b>2. Artigos originais</b>	<b>2. Original articles</b>	20-174
<b>O Desenho como palimpsesto cinemático: o caso paradigmático de William Kentridge</b> FRANCISCO TIAGO ANTUNES PAIVA	<b>Drawing as a kinematic palimpsest: the paradigmatic case of William Kentridge</b> FRANCISCO TIAGO ANTUNES PAIVA	20-29
<b>Paisaje del desasosiego: territorios de experiencias compartidas</b> TERESA FERNANDA GARCÍA-GIL & LAURA APOLONIO	<b>Landscape of restlessness: territories of shared experiences</b> TERESA FERNANDA GARCÍA-GIL & LAURA APOLONIO	30-43
<b>Andréa Brächer: Lilith, o irrelatável e ambíguo do desejo</b> SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	<b>Andréa Brächer: Lilith, the irrevocable and ambiguous desire</b> SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	44-53
<b>O que eu como produz paisagem: arte e política na obra de Jorge Menna Barreto</b> BEATRIZ RAUSCHER	<b>What I eat generates landscape: art and politics in the art of Jorge Menna Barreto</b> BEATRIZ RAUSCHER	54-62
<b>O corpo do artista como parâmetro da obra: uma análise sobre a série "Meu ponto de vista", de Mariane Rotter</b> VIVIANE GIL ARAÚJO	<b>The artist's body as a parameter in the art work: an analysis about the series "My point of view" of Mariane Rotter</b> VIVIANE GIL ARAÚJO	63-69
<b>O retrato urbano do caboclo amazônico na obra de Eder Oliveira</b> CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO	<b>The urban portrait of the Amazonian caboclo in the work of Eder Oliveira</b> CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO	70-77

<b>Mirabilia: os curiosos gabinetes de Luiz Zerbini e José Rufino</b> TATIANA DA COSTA MARTINS	<i>Mirabilia: the curious cabinets of Luiz Zerbini and José Rufino</i> TATIANA DA COSTA MARTINS	78-83
<b>'Modelos de resistência' de Daniel G. Andújar</b> ÀNGELS VILADOMIU CANELA	<i>Resistance models by Daniel G. Andújar</i> ÀNGELS VILADOMIU CANELA	84-93
<b>Lugares transpostos</b> TERESINHA BARACHINI	<i>Transposed places</i> TERESINHA BARACHINI	94-101
<b>Patrícia Di Loreto: olhar o passado com olhos do presente</b> SANDRA MAKOWIECKY	<i>Patricia Di Loreto: looking at the past with eyes of the present</i> SANDRA MAKOWIECKY	102-110
<b>Xadalu, sobrenome Brasil: a questão indígena na arte urbana</b> ANDRÉ VENZON	<i>Xadalu, Brazil's surname: the indigenoussissue in urban art</i> ANDRÉ VENZON	111-120
<b>Ecosistema inventado: a casa dos pequenos objetos de Roseli Nery</b> ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO	<i>An invented eco system: the housewith little objects from Roseli Nery</i> ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO	121-128
<b>Coletivo Contrafilé: arte participativa, educação e política como ação</b> CLÁUDIA VICARI ZANATTA	<i>Coletivo Contrafilé: participatory art, education and politics as action</i> CLÁUDIA VICARI ZANATTA	129-138
<b>Alberto Datas, la práctica de la pintura a través del tiempo: paralelismos sociales, literarios y artísticos</b> ALBA FANDIÑO	<i>Alberto Datas, the practice of painting through time, social, literary and artistic parallelisms</i> ALBA FANDIÑO	139-151
<b>Henrique Dantas: cruzamentos poéticos no documentário contemporâneo</b> MARISE BERTA DE SOUZA	<i>Henrique Dantas: poetic crossroads on modern documentary film</i> MARISE BERTA DE SOUZA	152-158
<b>Fotógrafos de ficção: fotógrafos sem obra</b> ARMANDO JORGE CASEIRÃO	<i>Photographers without work: photographers of fiction</i> ARMANDO JORGE CASEIRÃO	159-164

**As linguagens tipográficas  
no contexto das imagens  
tecnológicas**

REGINA LARA SILVEIRA MELLO  
& RAFAEL CAMPOY

*Typographic languages  
in the context of technological  
images*

REGINA LARA SILVEIRA MELLO  
& RAFAEL CAMPOY

165-174

---

**3. Croma, instruções  
aos autores**

---

*3. Croma, instructions  
to authors*

---

176-XX

Ética da revista

*Journal ethics*

176-177

Condições de submissão  
de textos

*Submitting conditions*

178-180

Meta-artigo, manual de estilo

*Style guide*

181-186

Chamada de trabalhos:  
X Congresso CSO'2019  
em Lisboa

*Call for papers: X CSO'2019  
in Lisbon*

187-189

Croma, um local de criadores

*Croma, a place of creators*

192-204

Notas biográficas: conselho  
editorial / pares académicos

*Editing committee / academic peers:  
biographic notes*

192-202

Sobre a *Croma*

*About Croma*

203

Ficha de assinatura

*Subscription notice*

204



# 1. Editorial

*Editorial*

# As imagens e a inflação

## *Images and inflation*

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

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

\*Portugal. Editor da Revista Croma.

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

**Resumo:** A formatação industrial de discursos, as crescentes movimentações de mercadorias e agências publicitárias fazem surgir novas autorias, imagens não artísticas mas muito persuasivas. São as imagens armadilha, imagens com uma capacidade bélica, imagens destruidoras, que vão ocupar todo o território do imaginário. A liberdade está ameaçada, o pensamento parece ser cada vez mais único, a criatividade exprime-se nos divertidos consumos. Assim se reuniram os artigos que compõem o número 12 da Revista Croma.

**Palavras chave:** arte / intervenção / política.

**Abstract:** *The industrial formatting of speeches, the increasing movements of goods and advertising activities give rise to new authorships, non-artistic images, but all very persuasive. They are trap images, images with a warlike capacity, destructive images, that will occupy the whole territory of the imaginary. Freedom is threatened, and thought seems to be more and more unique as creativity is expressed in the consumption. This is the way the articles that make up number 12 of the Croma Journal came together.*

**Keywords:** art / intervention / politics.

## **1. Arte e comunidade**

A Arte já não é expandida apenas fisicamente (Krauss, 1979);, ela entrou nos territórios políticos e de intervenção social, de preocupação ambiental, e consciência ideológica. A crescente implicação que se observa na arte contemporânea atirou-a do interior do espaço protegido do cubo branco para se espalhar pelas comunidades, escolas, paredes, associações, terrenos, contaminações.

## **2. Inflação de imagens**

Poderei arriscar nomear este contexto como de uma inflação de imagens (impresas, virtuais, úbiquas) para que se possa melhor compreender a tendência para um enraizamento social, humano e cada vez mais dependente de uma participação mais ou menos comunitária, mais ou menos urbana, mais ou menos crítica e reivindicativa. A inflação das imagens fez com que a arte procurasse exprimir-se noutros suportes adicionais a imagem assim desvalorizada. pode-se dizer que é um processo econômico, que nos faz pensar na discussão em torno do espectáculo (Debord, 1994) ou da coagulação das imagens.

## **3. Imagens armadilha**

A formatação industrial de discursos, as crescentes movimentações de mercadorias e agências publicitárias fazem surgir novas autorias, imagens não artísticas mas muito persuasivas. São as imagens armadilha, imagens com uma capacidade bélica, imagens destruidoras, que vão ocupar todo o território do imaginário. A liberdade está ameaçada, o pensamento parece ser cada vez mais único, a criatividade exprime-se nos divertidos consumos.

Haverá uma guerra fria na corrida às imagens? Esta guerra não será “fria,” mas sim bastate “quente”, se quisermos utilizar a proposta ainda bem atual de Marshall McLuhan (1964), quando nos alerta para uma tendência para um aquecimento dos media, ou seja, na sua dicotomia cool media / hot media, os media dirigem-se para uma menor participação, um menor envolvimento, à media que a reprodução de mensagens se torna mais industrial.

## **4. Os artigos reunidos**

Francisco Paiva (Covilhã, Portugal) em “O Desenho como palimpsesto cinematográfico: o caso paradigmático de William Kentridge” apresenta o desenho multidimensional e expandido Deste autor, que constrói e desconstrói apaga e reescreve, Narrando através do carvão dos seus negros e dos seus apagamentos a narrativa da história. O desenho apodera-se cinema tragando-o numa expansão vorticista, integrando referências experimentais como as de Dziga Vertov ou de

Méliès. o desenho é agora a memória da fotografia e do cinema, complicando a formulação de Susan Sontag (1977). A plasticidade expressiva puxa o espectador para dentro da sua substância criando um novo significante ou atualizando em permanência os significados desta complicada mensagem sem código (Barthes, 1982)

Em "Paisaje del desasosiego: territorios de experiencias compartidas" de Fernanda García & Laura Apolonio (Granada, Espanha) problematizam a paisagem para assimila-la como suporte Expressivo e integrador do desassossego contemporâneo que medita sobre desenraizamento urbano, sobre os problemas da sustentabilidade, sobre a crise das fronteiras, dos refugiados, e dos territórios. É uma espécie de "arte cívica" (Careri, 2003) que convoca e transforma os seus participantes e suas experiências em substância significante. Os espaços esquecidos ganham uma centralidade que prepara o assalto de artistas como Bleda y Rosa.

Sandra Gonçalves (Porto Alegre, RS, Brasil), em "Andréa Brächer: Lilith, o irrevelável e ambíguo do desejo," toma a fotografia, particularmente a série Lilith, de Brächer, onde se apropria de imagens de crianças mortas que foram fotografadas como se estivessem vivas, para as reapresentar Inserindo novos níveis de problematização: o gênero, a maternidade, o cotidiano, o consumo, a identidade, o medo, a representação, a significação, a existencialidade integrante da fotografia.

Em "O que eu como produz paisagem: arte e política na obra de Jorge Menna Barreto" de Beatriz Rauscher (Uberlândia MG, Brasil) Apresenta o trabalho radical transmediador de Jorge Menna. A recolha de sucos vegetais, e sobretudo a apresentação de um restaurante funcional como uma obra na 32ª bienal de São Paulo, com ementas de vegetais orgânicos. É todo um dispositivo de intervenção política na funcionalidade corporal do público. As imagens tradicionais anestesiavam. O que se vê impede ver-se. A performatividade alarga a experiência crítica. Jorge Menna tem boas razões para cruzar fronteiras e provocar novos relacionamentos, ao politizar os corpos que alimenta.

Viviane Gil (Porto Alegre, RS, Brasil) no artigo "O corpo do artista como parâmetro da obra: uma análise sobre a série 'Meu ponto de vista,' de Mariane Rotter" onde as fotografias do interior de casas de banho e lavabos, repetidamente enquadradas de modo sistemático, é um nível dos olhos compatível com uma utilização feminina dos espaços. O interior doméstico é interrogado na sua denotação fotográfica e clínica.

O artigo "O retrato urbano do caboclo amazônico na obra de Eder Oliveira" de Cinthya Nascimento (Marabá, Pará, Brasil) introduz uma dimensão so-

cial na análise das séries fotográficas de pessoas detidas por variados crimes, e apresentadas na sua identidade planejada. Eder Oliveira, jovem pintor amazônico da região do salgado paraense, transporta para o plano expressivo diversos níveis de interrogação social: identidade, o território, a periferia, a justiça, e muitos mais.

Tatiana Martins (Rio de Janeiro, Brasil), em “Mirabilia: os curiosos gabinetes de Luiz Zerbini e José Rufino”, debruça-se sobre as coleções (frascos, vitrines, gavetas, mesas) a par com a representação de seres humanos ameaçados pela decomposição subjacente a qualquer seleção expositiva e fragmentária. O museu divide. A coleção isola e separa. A morte está perto.

O texto “Modelos de resistencia’ de Daniel G. Andújar” de Àngels Viladomiu (Barcelona, Espanha) são abordados os trabalhos de subversão icônica, as apropriações *ready-made* de gravuras de Goya (“os desastres da guerra”) por Daniel Andújar na última Documenta de Kassel (2017). Arte e a sua reprodutibilidade são tomados no centro da discussão de um artista iconoclasta: reproduzem-se esculturas através de impressoras tridimensionais e arquivos pirateados, As estruturas de salvaguarda, caixas normalizadas de suporte e transporte são exibidas como formas plásticas únicas.

Teresinha Barachini (Porto Alegre, RS, Brasil) em “Lugares transpostos” Apresenta o trabalho do artista mexicano Héctor Zamora. A performance / instalação intitulada “ ordem e progresso,” apresentada em Lisboa, no MAAT, transporta, como os seus barcos, muitas camadas de sentido. Um barco abriga mas também mata. milhares de refugiados encontraram a morte nas águas mornas do mediterrâneo. Ao mesmo tempo, em Portugal, um barco é um agente de narrativas históricas, grandes viagens, descobrimentos, epopeias, mas também e ao mesmo tempo sinal do fim de uma atividade como as pescas, com uma forte raiz cultural no país. Os barcos agora inúteis vão ser partidos, destruídos, mortos pelos trabalhadores contratados e intencionalmente imigrantes.

O artigo “Patrícia Di Loreto: olhar o passado com olhos do presente,” de Sandra Makowiecky (Florianópolis, Santa Catarina, Brasil), apresenta a obra de artista nascida em Buenos Aires, Argentina, e que atualiza a representação recorrendo a um ênfase na pintura e no simbolismo interior que valoriza a cor e a presença humana.

André Venzon (Porto Alegre, RS, Brasil) em “Xadalu, sobrenome Brasil: a questão indígena na arte urbana” debruça-se sobre a obra urbana do artista gaúcho e autodidata Xadalu. Placas de trânsito ganham colagens de autocolantes, e a sua figura do Indiozinho torna-se um ícone familiar aos habitantes de Porto Alegre. A exposição de 2016 no centro cultural e Erico Veríssimo introduz

os grandes painéis que avisam “atenção: área indígena.” A arte urbana torna-se mais conceptual em direção a uma implicação crescente.

Em “Ecosistema inventado: a casa dos pequenos objetos de Roseli Nery”, Ana Maio (Rio Grande, RS, Brasil) apresenta o universo de pequenos objetos quase domésticos de Roseli Nery. Espécie de coleções, ecossistemas de materiais, alinhamentos guardados que propõem um confronto com o universo doméstico. Nestes cenários e projeções existem espaços que se apresentam com conotações de gênero.

Cláudia Zanatta (Porto Alegre, RS, Brasil) no artigo “Coletivo Contrafilé: arte participativa, educação e política como ação” apresenta uma intervenção que se baseou nas ocupações das escolas públicas pelos estudantes em 2016: em vez de espaços expositivos o grupo reivindicar “espaços dispositivos” no Museu de Arte de São Paulo e em escolas públicas agora espaços de debate. Os corpos ocupam e assim pensam politicamente.

Em “Alberto Datas, la práctica de la pintura a través del tiempo: paralelismos sociales, literarios y artísticos,” Alba Fandiño (Pontevedra, Espanha) apresenta o pintor galego Alberto Datas (n. 1935) estabelecendo paralelismos com a obra de autores contemporâneos e enquadrando a sua actividade no movimento “Atlántica” surgido na movida dos anos 80.

Marise Berta de Souza (Salvador, Bahia, Brasil) no artigo “Henrique Dantas: cruzamentos poéticos no documentário contemporâneo” centra a discussão em torno da cinematografia documental de Henrique Dantas, em filmes como “sinais de cinzas” ou “a noite escura da alma.”

Em “Fotógrafos de ficção: fotógrafos sem obra” Jorge Caseirão (Lisboa, Portugal) apresenta um divertido ensaio em torno de fotógrafos que todos conhecem do universo cinematográfico mas que na verdade não tem obra: desde Jeffries de “a janela indiscreta”, de Hitchcock passando por Thomas Hemmings Filme Blow up, de Antonioni entre outros exemplos.

Regina Silveira Mello & Rafael Campoy (São Paulo, Brasil) em “As linguagens tipográficas no contexto das imagens tecnológicas” lança ao debate a oposição entre os meios tipográficos e a inovação digital, recordando os poemas concretos dos anos 60 e 70, e as atualizações em torno da ilustração, com um especial ênfase em Cláudio Rocha.

## 5. Conclusão: imagens e poder

Assim se reuniram os artigos que compõem o número 12 da Revista Croma.

O contexto da arte alterou-se, e a arena onde se discutem as ideias e se trava a luta pela reprodução ideológica deslocou-se dos materiais para as relações:

as propostas, tanto da imagem industrial como dos redutos artísticos, são mais implicadas, mais exigentes quanto à dependência de uma maior participação, da sua criação de audiência através da inclusão do público agora participante.

As obras saem das paredes e dos cubos brancos modernistas para se alojarem em espaços urbanos, comunidades de proximidade, com perspetivas educacionais.

A luta entre as imagens, umas industriais — a maioria — outras de alternativa artística — uma miniria — pode ser uma luta pelo controle do pensamento, no contexto de um capitalismo avançado. A luta pela transformação dos pensamentos em imagens.

A arena é contemporânea. A imaginação tornou-se uma questão de vida ou de morte.

### **Referências**

- Barthes, Roland. (1982) "Retórica da Imagem." In *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Careri, Francesco (2003). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Debord, Guy. (1994) *The Society of Spectacle*. NY: Zone Books. URL: [http://www.antiworld.se/project/references/texts/The\\_Society%20Of%20The%20Spectacle.pdf](http://www.antiworld.se/project/references/texts/The_Society%20Of%20The%20Spectacle.pdf)
- Krauss, Rosalind (1979, spring) "Sculpture in the Expanded Field." *October*, Vol. 8., pp. 30-44. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28197921%298%3C30%3ASITEF%3E2.O.CO%3B2-Y>
- McLuhan, Marshall (1964) *Understanding Media: the extensions of man*. McGraw-Hill. ISBN 81-14-67535-7
- Sontag, Susan, (1977). *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.



## **2. Artigos originais**

*Original articles*

# O Desenho como palimpsesto cinemático: o caso paradigmático de William Kentridge

*Drawing as a kinematic palimpsest: the paradigmatic case of William Kentridge*

FRANCISCO TIAGO ANTUNES PAIVA\*

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

\*Portugal, Artista multimédia, arquitecto, designer.

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, LabCom.IFP. Rua Marquês D'Ávila e Bolama, 6200-001, Covilhã, Portugal. E-mail: ftapaiva@gmail.com

**Resumo:** Partindo da análise da obra de William Kentridge, em particular da video-instalação de homenagem a Méliès, esta comunicação propõe discutir a pertinência do parâmetro espaço-temporal na arte contemporânea. Além da estrita análise da obra deste autor, pretende-se colocar em evidência distintos modos de utilização do desenho, em contexto estático ou animado, criticando as suas intersecções com outras artes. Serão ainda apresentados argumentos passíveis de comprovar por que razão podemos considerar esta obra seminal, atendendo à análise crítica de outras criações mais recentes deste e de outros autores.

**Palavras chave:** Desenho / video / instalação.

**Abstract:** *Based on the analysis of William Kentridge's work, in particular the Méliès tribute video presentation, presented in different places, with different dispositions, scales and durations, this paper proposes to discuss the pertinence of the space-time parameter in contemporary art. In addition to the strict analysis of the work of this author, it is intended to highlight different ways of using the drawing, in static or animated context, criticizing its intersections with other arts. Arguments will also be presented to prove why we can consider this seminal work, given the critical analysis of other more recent creations of this and other authors.*

**Keywords:** *Drawing / video / installation.*

## 1. Porquê Kentridge?

William Kentridge (Joanesburgo, 1955) emprega frequentemente dispositivos ópticos como estereoscópios e projecções multicanal espacializadas para revelar a contingência e instabilidade fenomenológica da observação. Estes dispositivos funcionam como agentes agregadores do processo criativo não linear. O desenho é continuamente feito e refeito, apagado, alterado, transformado e fotografado nos seus sucessivos estados, quais *film-still* constituintes de um objecto integral em que os vestígios dos elementos apagados conferem profundidade à superfície e ficam como palimpsestos temporais. Tal potencial cinemático, em que cada instante combate e transforma o anterior, é simétrico do potencial holístico da patente na sequência inicial de , em que Tarkovski dá a ver o desenho de Leonardo.

O inegável húmus crítico das obras de Kentridge associa-se precisamente ao próprio processo de construção, desconstrução, apagamento e reescrita do desenho como metáfora da história. Na morte de , em *Felix in Exile* (1994), por exemplo, surge um rasto fantasmagórico em torno da metamorfose e do desaparecimento da personagem na paisagem mineral do carvão que faz da obra de Kentridge um paradigma da arte contemporânea, pelas seguintes razões:

1. Centralidade dos dispositivos ópticos, normalmente pouco problematizada na história do cinema (desde a *tavoletta* de Brunelleschi aos perspectógrafos de Leonardo e Durer, às *camera obscuras* de Caravaggio e Vermeer, à *camera lucida* de Canaletto, em particular o estereoscópio e os recursos anamórficos usados na (2003), em homenagem ao filme de Méliès;
2. Dependência do observador na construção do sentido;
3. Intertextualidade, decorrente das permanentes citações e remissões a obras e arte e a géneros (*Black Box/Chambre Noir* 2005), particularmente entre as narrativas, a História e os aparatos cénicos;
4. Heterocronia, ou seja, a conjugação de temporalidades distintas, em particular nas diversas instâncias de modelação da memória e exploração do absurdo;
5. Indistinção disciplinar, em que se utiliza no mesmo projecto, para propósitos idênticos, mas por meios muito diversos, desde o carvão à câmara de filmar;
6. Matéria potenciada como material plástico, muito evidente na utilização do carvão nos documentários *Mine* (1991), sobre a realidade social e humana de Joanesburgo;
7. Desenhos para projectar, desenhos como imagens em que a materialidade e a clássica *gravitas* cedem campo à intermedialidade.

## 2. Homenagem a Méliès

O filme , o penúltimo que Georges Méliès (Paris, 1861) produziu e projectou no seu teatro (ant. Théâtre Robert Houdin), suscitou em Kentridge alguma perplexidade. Paralelamente, a série *O Dia pela Noite* teve origem no exercício de filmar formigas no seu atelier enquanto trabalhava sobre estas referências de Méliès, quando lhe ocorreu “que podia fazer o negativo da imagem, e usar as formigas para algumas das sequências nocturnas da viagem.” A série condensa nos palimpsestos gráficos o fluxo metamórfico dos elementos que emergem das manchas de carvão ou de papéis recortados, que sendo uma matéria instável ao qual o meio videográfico e a montagem conferem coerência, remetem para a sua colaboração com a . São obras fenomenologicamente híbridas, tal qual a série , com a mesma inspiração (Figura 1).

## 3. Usos do Desenho

Kentridge começa por citar e usar como matéria plástica os registos cinematográficos originais de Méliès, produzindo uma obra que se emancipa das convenções gráficas e faz uso de meios heteróclitos, na linha de intersecção com outras artes, da tradição e da vanguarda. A par da inquietude teórica, temática e narrativa, esta obra de Kentridge exemplifica um sentido poético próximo das artes performativas (Figura 2)

Rosalind Krauss (2000:16) havia enfatizado precisamente a importância do processo nas séries de desenhos para projectar, que tanto preservam a memória como promovem a ruína. Codificação que aproveita também da associação dos dispositivos ópticos usados como aparatos ópticos de entretenimento, de observação, de registo ou mesmo de vigilância, que reportam às dinâmicas de sujeição e de distração.

A câmara dispara numa única direcção, como uma arma (Sontag 1973:15). É também a câmara que permite construir uma narrativa a partir da documentação processual, à maneira do Kino-Pravda de Vertov (o cine-olho torna visível o invisível), mas com outras variáveis, já que Kentridge actua sobre a própria forma do objecto filmado, manipulando duplamente o ponto de partida e de chegada, a composição e a ordem temporal da montagem. Vertov acreditava que através de estruturas narrativas, da animação e da montagem do filme se atingia a verdade. Verdade apreendida através do dinamismo da câmara, do ritmo e dos processos que reconfiguram o olho. Ao contrário, as estruturas narrativas de Kentridge decorrem da vida do desenho.

Trabalhando sem narrativa predefinida, Kentridge não dispensa o acidental. Advoga um método quase aleatório, evidente na já referida . É o processo de



**Figura 1** · Georges Méliès, , 1902, still (fot. autor).

**Figura 2** · William Kentridge, Journey to the Moon (2003) 16mm and 35mm, film video and DVD transfer (7:10), still (fot. autor).

desenho que confere precisão e aduz rigor. Também os dispositivos usados, caso do sextante de Nandi, usado para explorar as rotas na altura das estrelas do céu nocturno, parecem reportar-se metaforicamente à navegação marítima e à tradição cartográfica, aos mapas e ao reconhecimento do território. (Barrow 2003:66)

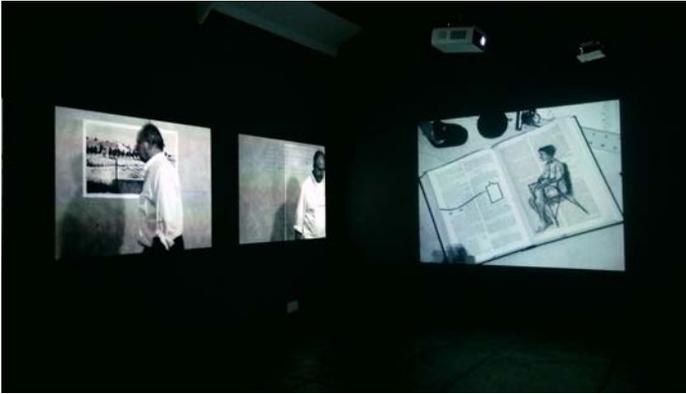
Os objectos fílmicos criados por Kentridge fazem da dicotomia entre a ideologia e a paisagem uma experiência cultural para o observador (Mitchell, 2001:13). O processo de elaboração dos aproveita os vestígios fantasmagóricos daquilo que se apaga e se traça, gerando uma tensão entre o que foi e o que o desenho pode ser. A narrativa de Felix constrói-se também a partir da metamorfose da paisagem física ao longo do tempo da obra.

#### 4. Processo

A conciliação de meios estáticos e dinâmicos, projecções e obra gráfica, matéria e ilusão, visa contrariar o curso da percepção, seja através da reconstituição processual, pela anacronia da montagem, pela coexistência e transferência entre suportes ou pelo mero aproveitamento do incidental enquanto fenómeno performativo. Kentridge desenha a paisagem a uma distância fixa, mas não sugere a fauna exuberante dos subúrbios de Joanesburgo, antes aproveita a erosão e a esterilidade dos ambientes carbonizados.

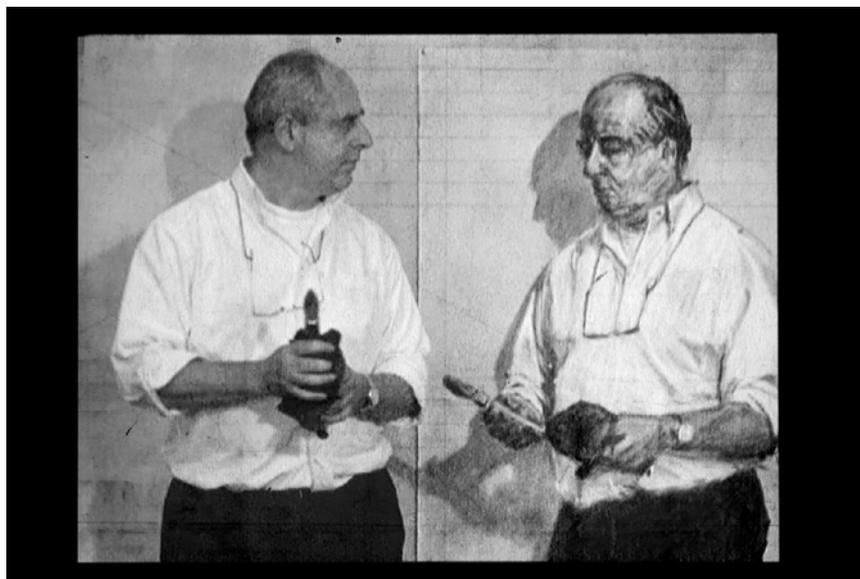
Também na compreensão do desempenho cultural dos dispositivos, esta obra é bastante didáctica, tirando partido da metamorfose, de uma coisa a tornar-se outra, da narrativa que transita por distintos suportes um rinoceronte torna-se chaleira que por sua vez se torna crânio aumentando as associações possíveis ou mesmo a falta de sentido. Como absurda é a história do seu país, uma quase patologia entre o passado colonial europeu e a contextualização do presente. Frequentemente, Kentridge reverte as sequências por ordem inversa: parte do passado para refazer o presente, qual utopia perfeita. Ele encena a história, no sentido albertiano (1435) de uma *mise en scène* que assume o ponto-de-vista frontal da *vedutta* como princípio formal e estético, que põe no seu devido lugar as personagens e elementos da composição, estratégia muito usada na fabricação dos quadros, na linguagem de Deleuze, agora sujeita à variabilidade da montagem, que lhe confere novas funções narrativas. Deleuze considerava o quadro um sistema fechado, geometrica e formalmente dependente de um ângulo de enquadramento que hierarquiza e exclui o fora-de-campo, as pré e as pós-figurações.

O retorno à figuração dá-se pela necessidade da narrativa, mas também pelo fascínio pelas ilusões visuais: o prazer do auto-engano, mais que da verdadeira imagem figurada é, pois, fundamental. (Bakargiev 2003:159). A questão



**Figura 3** · William Kentridge, Journey to the Moon (2003) Sala Rekalde, Bilbao (fot. autor).

**Figura 4** · William Kentridge, 2003, Still (fot. autor).



**Figura 5** · William Kentridge, , 2003, Still (fot. Autor).

da figuração também se coloca nas figuras burlescas como palhaços e silhuetas sem rosto que acentuam a carga teatral e mito-poética das personagens. Em *Journey to the Moon* o próprio Kentridge autorepresenta-se como o homem do futuro. A mulher nua cumpre a tradicional função de musa artística (Figura 3).

Cedo o cinema deixou de ser visto como um mero dispositivo técnico capaz de gerar a impressão de movimento ao projectar. Com Méliès a tónica foi posta na fantasia, oferecendo ao espectador a viagem imóvel. Bazin exprime com clareza a contradição do realismo: a ilusão do real é uma construção que implica escolhas e resulta dessa indexicalidade ou indicialidade das suas imagens (Mendes 2012:9). As imagens animadas significam não *per se* mas pelo contexto, pelo uso, pela figuração geral e dinâmica em que se inserem, pela impressão que deixam.

Assumidamente deformada, anamórfica e fantasmática, fazendo amplo uso do corte e do enquadramento e do plano fixo, sem , os dispositivos ópticos de Kentridge funcionam mais como desmontagens do acto de ver. Contêm o poder performativo de desmontar a realidade, de explicar como as coisas são, guiando-nos nessa epifania. Nada disto tem a ver com as teorias estruturalistas de uma ontologia da recepção do texto (Barthes, 2002). Trata-se antes de uma experiência interior (Bataille (1981) que se centra mais na plástica do fenómeno cinematográfico. A percepção depende dessa capacidade de “esculpir o tempo” (Tarkovski), condicionante da dinâmica da percepção e da decifração do significado. Duração responsável pela sobrevivência da imagem.

O realismo cinematográfico vive de artifícios, emula a indexicalidade, como reconhece Lev Manovich (1999) na dialéctica entre o realismo e a simulação pelos novos media. O efeito de realidade no cinema de animação é assim menos indexado ao reconhecimento, pois a origem fotográfica deixa de ser plausível em certo tipo de edições e montagens. Opera-se na transformação do original uma espécie de deslocamento da materialidade, que demanda a cumplicidade lúdica dos espectadores, que passam a confiar nas simulações. Mas Kentridge trabalha nos dois planos da animação: stop-motion e foto-cinematográfico, conjugando-os com instalações espaciais complexas, que exploram ritmos, assincronias e diferimentos a diversas escalas, como vimos na instalação da Sala Rekalde, em Bilbao, (Figura 4)

## 5. Desenho Cinemático

A tecnologia digital e o video têm tido grande impacto na concepção e na prática do desenho. Além de Kentridge, podemos tomar muitos outros exemplos, como Tacita Dean (Krčma 2010), em que múltiplas tecnologias de representação coexistem, desde os mais arcaicas às mais sofisticadas. O impacto dos

media digitais sobre os analógicos tem produzido uma nova visualidade, que procede a uma reconfiguração recíproca. Henri Michaux reconhece mesmo a existência de um desenho cinematográfico.

A especificidade do meio gera questões fenomenológicas novas, cruciais no pensamento sobre a produção, processamento e recepção dos desenhos e que também deveriam ser equacionadas no seu ensino. Também a relação entre desenho e filme, que à primeira vista parece um tanto anacrónica alterou a plástica, os modos de sentir e pensar a arte, ligando o cinema à sua própria história, à memória dos brinquedos ópticos, tais como o fenaquiscópio (1832) ou o praxinoscópio (1892) e à suas tecnologias.

Com os meios digitais dá-se uma ampliação do espectro metafórico e conceptual. Enquanto processo de codificação, a digitalização gera canais e sistemas de informação que tendem a anular as especificidades e a sujeitar a interfaces padronizados, através de operações de modulação, transformação, sincronização, atraso, armazenamento, transferência, mapeamento, loop, etc., uma multiplicidade de obras (Figura 5).

Também por isto esta obra é seminal, pois nela os meios digitais servem a lógica da representação, que reiteradamente usa materiais pobres: desenhos a carvão sobre papel, recortes de cartolina negra, pastel e fotografia a preto e branco, operando uma redução consciente da tradição, que encarna um explícito carácter documental e um certo desprezo pela estética de Hollywood e seus efeitos especiais. Os traços deste processo permanecem visíveis e a narrativa persiste na própria noção de fabrico artesanal, como que sobrepondo ou revelando através da plástica cinematográfica diversas camadas de significado e de mediação. É uma obra que se situa nessa prega entre o desenho, a pintura, o cinema e a instalação, sendo mais intermediática que multimédia. Repousa precisamente nesse entre, campo movediço que vai preenchendo os vazios deixados pelas circunscrições disciplinares e demonstra o potencial heurístico da hibridez.

## Referências

- Bakargiev, Christov (2003). *William Kentridge*, exh. cat., Turin, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milan, 2003.
- Barrow, Ian (2003). *Making History, Drawing Territory: British Mapping in India, c. 1756-1905*. Oxford: Oxford University Press.
- Bataille, Georges (1981), "L'expérience intérieure," in *Oeuvres Complètes*, tomo V, Paris, Gallimard, 1981.
- Caelenberge, Elisabeth Van (2008). "Visual storytelling: a Progressive Strategy? The Animated Drawings of William Kentridge". *Image [&] Narrative*, 23
- Deleuze, Gilles (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gehman, Chris; Reink, Steve (eds.). *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema*. Toronto: YYZ Books / Ottawa International Animation Festival.
- Hennlich, Andrew Joseph (2010). *(Un) Fixing the Eye: William Kentridge and the optics of witness* (Thesis), University of Manchester. URL: <http://moma.org/interactives/exhibitions/2010/williamkentridge/>
- Kentridge, W. (2009) *Learning From the Absurd*. [Podcast video]. Lecture, University of California at Berkeley, California
- Kentridge, William (2010). *Learning from the Nose, Learning from the Absurd: A Conversation with William Kentridge*, The New York Public Library.
- Krauss, Rosalind. . "The Rock': William Kentridge's Drawings for Projection." *October* 92.
- Krcma, Ed (2010). "Cinematic Drawing in a Digital Age". *Tate Papers*. Issue 14. London.
- Lapa, Pedro (2005). *Viagem à Lua / Sete Fragmentos para Georges Méliés / O Dia pela Noite*. Lisboa: Museu do Chiado.
- Mendes, João Maria (2012). *Que coisa é o filme*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Rosenthal, M. (ed.) (2009) *William Kentridge: Five Themes*. New Haven: Yale Un. Press.

# Paisaje del desasosiego: territorios de experiencias compartidas

*Landscape of restlessness:  
territories of shared experiences*

TERESA FERNANDA GARCÍA-GIL\* & LAURA APOLONIO\*\*

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

\*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, departamento de Pintura. Avenida de Andalucía 27, 18014 Granada, España. E-mail: tfgarcía@ugr.es

\*\*España, artista visual, diseñadora gráfica.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada; Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Avenida de Andalucía 27, 18014 Granada, España. E-mail: lauraapolonio@ugr.es

**Resumen:** Se trata de una experiencia que se convierte en un diálogo a tres, dos artistas y el paisaje, que incluye la sociedad que lo ha habitado, el tercer artista. El lugar se desborda de lo estrictamente geográfico para ser visto como escenario de vivencias, obra de arte público. En las derivas previas y en investigar el contexto hemos reconocido olvidos geopolíticos y vivenciales, estos últimos los que sufren los procesos de migración y provocan el paisaje de la España vacía de las zonas rurales y del interior. La lucha entre el campo y la industria, la falta de agua... y sobre todo de proyectos.

**Palabras clave:** Diálogo / experiencia paisaje / obra inmaterial / arte público / ruina agrícola.

**Abstract:** *This is about an experience that becomes a dialogue among three, two artists and the landscape, including the society that has inhabited it, the third artist. The place goes further than a strictly geographical scenery as to be considered a scene of experiences, a work of public art. In previous dérives and in our research of the context we have recognized geopolitical and experimental forgetfulness, caused by processes of migration that have generated the landscape of the empty Spain in rural and interior zones. The struggle between the countryside and the industry, the lack of water ... and, above all, projects.*

**Keywords:** *Dialogue / landscape experience / immaterial artwork / public art / rural ruin.*

*Todo paisaje / no / está en parte ninguna.*  
— Fernando Pessoa (1984:285)

## 1. Derivas dialogantes

Podría parecer un diálogo absurdo el entablar una experiencia compartida con un paisaje sin autoría aparente o situarse ambas autoras de este texto como espectadoras de un lugar, sintiendo la herencia que trasmite, desvelando la labor humana que ha ido dándole forma, mostrando su dimensión artística aunque anónima... y todo ello porque hablando de un tema recurrente entre ambas, sobre el paisaje, los procesos artísticos y la actualidad, hemos compartido paseos por el paraje invitado y realizado comentarios no siempre coincidentes pero compartidos, buscando las palabras para escribir esas sensaciones de ambas, efímeras, que se escabullen en el mismo instante en el que aparecen, como el aquí y ahora.

Más que un diálogo, son dos monólogos que se nutren de las derivas de ambas sobre y con el paraje y posteriormente rememoradas. Pongamos que para una de nosotras es un paseo diario o casi diario y contrasta con el paseo ocasional de la otra. Así, la primera trata con el paisaje invitado, no lo muestra, resguarda una presencia en su repetición en la que va conformándose una relación secreta, de compartir un tiempo en el que se crea la confianza del roce, esa periodicidad que sin ella no se podría urdir esos aspectos difíciles de conocer y reconocer. Por lo contrario, la otra, vive la segunda experiencia, la relación del conocimiento ocasional, que se traba cuando se va de visita, que se observa con la sorpresa del descubrimiento y lo puntual, las referencias y los contextos en los que paraje y visitante se muestran.

### 1.1 Monólogo 1: Fragmento de sensaciones y experiencias

Muchos días, caminando por el campo en la parcela abandonada del paraje en los bordes de la Zubia (población rural de la provincia de Granada que limita al sur con el parque natural de Sierra Nevada), me acompañan rumiándose, como si tuvieran vida propia, los datos recogidos aquí y allá de textos, científicos los unos, de la literatura del lugar otros, imponiéndose, a la vez que se superponen, los comentarios y experiencias de las personas que le habitaron y que, en su conjunto, van narrándose las historias del espacio y tiempo que lo constituyeron. De esos años a la actualidad, estas tierras quedaron desatendidas por momentos y en su limitación territorial, entre bosques de pino negro y carrasco y vías agropecuarias, esta franja de terreno, en tránsitos que han dejado las ramas caídas, quedó constituida la ruina agrícola que es hoy y que en su tiempo fue fértil, antes de que en épocas de expansión de las caserías y explotaciones

rurales y más tarde de formas de habitar, como “respuesta a la crisis de la ciudad y al creciente problema del desparrame urbano” (Nenadich, 2014), con crecientes urbanizaciones fuera del casco urbano, han provocado que el agua se distribuya de otra manera y, junto a la tipología del suelo poroso, ahora, definitivamente, de seco, queda desertizada dando pie al abandono, entre otros variados factores, por la falta de voluntad humana de seguir cuidándole... y se conforma el cansancio que se respira.

Sobre la influencia en el ánimo de esta topografía del abandono hay que decir que persisten conjuntamente otros elementos contrarios y agradables, en el horizonte hacia el norte, entre los escasos paseantes, en el lugar que ha quedado bautizado como *Mirador de la alondra*, en el que la soledad y la vigilancia de los picos de la cercana Sierra, incitan a que se retorne a observar cómo la parcela agrícola que fue, de ordenadas filas de olivos y almendros salteados y ahora deteriorados, se vuelven a un estado natural, metáfora del tiempo y de la desolación. Ahora, por la inhibición de la mano de los hombres, vuelven a una belleza más salvaje (Figura 1 e Figura 2).

En cada paseo persiste una y otra vez un estado de ánimo no fácilmente describable cada vez que caminamos por ella. La repetición de la acción no mitiga la sensación entre atractiva y triste, que posteriormente he relacionado con lo que describe Maderuelo en su libro *La idea de espacio* (2008), en el capítulo 11, *Caminar sobre la tierra*, donde recuerda la originaria consciencia del arte inmaterial a propósito de la experiencia de Tony Smith que, en un paraje aparentemente inhóspito y de forma accidental, siente la revelación de que el arte tiene muchas más manifestaciones que la de producir objetos, obras y que la experiencia estética inmaterial es sumamente atrayente.

Existe entre caminar y reflexionar un vínculo que nos revela una forma de estar aún en estos lugares recónditos, que no son precisamente turísticos y/o banales sino huellas pretéritas de formas de vivir en el mundo, formas de hacer paisajes o que estos ya hechos nos muestren sus poéticas cercanas a la de sus rastros, sumados todos ellos al valor geológico, botánico, zoológico y de otras muchas formas de acercamiento.

En la preparación de la experiencia, en las derivas previas y en investigar el contexto hemos reconocido olvidos geopolíticos y vivenciales, estos últimos los que sufren los procesos de migración y provocan el paisaje de la España vacía de las zonas rurales y del interior (Del Molino, 2016). La lucha entre el campo y la industria, la falta de agua... y sobre todo de proyectos.



**Figura 1** · Paisaje de la Zubia con al fondo la Sierra Nevada. Fuente: Propia.

**Figura 2** · Paisaje de la Zubia con al fondo la ciudad de Granada bajo la niebla. Fuente: Propia.

## 1.2 Monólogo 2: Un paseo por el límite

En un paseo ocasional por la zona del Parque de las Canteras de la Zubia, mientras que el paisaje nos conquista con su belleza natural, observamos, por un lado, la vista espectacular de los picos nevados de Sierra Nevada y, al lado opuesto, la llanura a lo lejos donde se desparrama la ciudad. La primera reflexión que nos invade es sobre el límite, la frontera entre dos realidades, lo natural y lo urbano. Aquí nos movemos como por el cráter de un enorme volcán y observamos al fondo la ciudad de la que imaginamos la intensa actividad bulliciosa, tan leja del silencio que aquí aquieta nuestra mente. Y nos vienen a la mente las palabras de Pessoa: "... el campo es una gran ausencia de ruido que huele casi bien." (Pessoa, 2003:61). Pero aquí no estamos completamente inmersos en la naturaleza sino que nos encontramos todavía en la frontera entre los dos mundos, por un lado, a lo lejos, la pureza del cielo, la altura de las cimas, el aire rarefacto, la nieve inmaculada y, por otro, la cuenca de la ciudad a menudo cubierta por una insalubre nube gris que, aunque sea solo niebla, nos recuerda instantáneamente al aire urbano contaminado y a la vida sobrecargada de tareas, plazos, estrés, ruidos (Figura 3, Figura 4).

Y nuestra reflexión sigue avanzando por esta línea conceptual del borde, llegando a pensar que quizás sea justo este estado de tensión el que nos caracteriza a los humanos, que vivimos siempre en una tensión entre dos opuestos, así como lo expresa tan bien Pessoa: "Somos dos abismos: un pozo mirando fijamente al cielo" (Pessoa, 2003). El hombre es un ser que habita en la frontera entre lo que conoce y lo que desconoce, lo "otro", que puede ser lo irracional, nuestros miedos pero también el deseo al que tendemos, ambos representan un territorio inexplorado, lo que traspasa los límites que percibimos como "nuestro mundo". En este sentido el límite no se entiende como punto final sino como punto de partida, comienzo de un crecimiento y búsqueda de una exploración personal que es el incentivo a caminar, avanzar, evolucionar. Esto es el principio del nomadismo tanto geográfico como también de la errancia del pensamiento, es decir, la investigación y la creación artística. El traspasar una frontera es lo que nos mueve a la acción. Esto nos recuerda las famosas palabras que pronunció Eduardo Galeano, citando al director de cine argentino Fernando Birri, sobre la utopía: "La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para que sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar" (Galeano, 2012). Lo mismo podemos afirmar del borde o límite: sirve para avanzar, para caminar, para tener ganas de explorar.

Este paseo por esta zona al límite entre el campo y lo urbano nos permite tomar conciencia de lo mucho que nuestra vida urbana se ha alejado de la



**Figura 3** · Paseo por el borde entre Sierra Nevada y la ciudad de Granada. Fuente: Sonia Sánchez.

**Figura 4** · Paseo por el borde entre Sierra Nevada y la ciudad de Granada. Fuente: Sonia Sánchez.

naturaleza y de lo necesario que es para nosotros colmar esta brecha. En este territorio natural limítrofe a la ciudad avanzamos justo en el borde y tenemos una visión de la ciudad desde un punto panorámico. Esto nos remite a la visión pintoresca de los románticos con todo lo que conlleva de alusión al viaje, a la aventura y a la búsqueda de soledad y de inmersión en un mundo interior intuitivo como más poético.

## 2. Siguiendo los pasos de Careri

Al caminar por estos territorios al borde de lo urbano y asomados a la montaña, antiguamente habitados por poblaciones agrícolas, donde se perciben las capas del tiempo, tomamos conciencia de nuestra presencia en la tierra y el acto de andar se revela ser una práctica estética que nos permite conocer el espacio desde una mirada artística. Es una actividad que, al reconducirnos a una dimensión perceptiva fuertemente corporal, rítmica y lenta, nos predispone a nuevas experiencias fenomenológicas que estimulan nuestro pensamiento.

Francesco Careri ha revalorizado la práctica del caminar como exploración del territorio en su famoso libro *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2003) así como en sus clases de Arte Cívica en la facultad de arquitectura de Roma 3, que no imparte en un aula tradicional sino que se desarrollan siempre caminando. Con su grupo de trabajo y colectivo artístico que ha denominado *Stalker — osservatorio nomade*, en honor a la famosa película de Tarkovsky, Careri ha explorado varias ciudades del mundo desde 1995, empezando naturalmente por Roma, buscando precisamente las zonas abandonadas y periféricas, es decir, los espacios olvidados y los vacíos que se crean solos, provocados por el crecimiento urbanístico (Figura 5).

Éstas son justamente las zonas que nos permiten llegar a una comprensión más profunda e innovadora de las problemáticas urbanísticas, aquellas zonas olvidadas que forman el negativo de la ciudad contemporánea. Son lugares que, en palabras de Careri, "...hoy por hoy son sobre todo un gran recurso, la única selva por donde todavía podemos perdernos, un territorio híbrido entre la ciudad y el campo" (Careri, 2016:15). Son zonas que, al estar olvidadas por el circuito de la vida funcional de la ciudad, se encuentran fuera del sistema iconográfico y representativo establecido y, justamente por esta razón, son territorios que pueden estimular nuestra creatividad y activar nuestro anestesiado espíritu de aventura. Así como antiguamente los exploradores partían a la descubierta de tierras lejanas ahora son estos espacios olvidados los que nos pueden revelar una nueva lectura del vivir contemporáneo. Son los nuevos "mares" hacia donde zarpar para iniciar una nueva exploración. Careri se interesa desde siempre por este espacio



**Figura 5** · El grupo *Stalker — Osservatore nomade* caminando en la periferia durante el proyecto *Immaginare Corviale* (Roma, 2003-2005).  
Fuente: Michael Heiman para Roulotte magazine.

"otro" que vuelve a despertar en nosotros el espíritu explorador y nómada. Si queremos encontrar nuevas interpretaciones simbólicas del espacio e inventar formas de vivir inéditas, más ecológicas, más lúdicas, más creativas, tenemos que caminar por el borde de nuestra civilización para ampliarlo y reincorporar lo que ha sido rechazado, quedando en un lugar residual, vacío, periférico.

### 3. La revelación del espacio olvidado: Robert Smithson

Las derivas que hemos realizado en este paisaje periférico de Granada nos remiten a otro referente clave de nuestra reflexión: Robert Smithson y su famosa epopeya suburbana que describió en el artículo *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* publicado en 1967 en la revista *Artforum*. En este texto, el artista documenta su paseo en la periferia de Passaic, su ciudad natal en Nueva Jersey cerca de Nueva York. Durante este recorrido, el autor de *Spiral Jetty* eleva al rango de "monumentos" una serie de objetos de un paisaje de periferia industrial. Al mismo tiempo, Robert Smithson inaugura en la galería de Virginia Dwan, en Nueva York, una exposición en la que exhibe un particular mapa en negativo y fotos de su recorrido por Passaic River e invita a los espectadores a descubrir, a pocos minutos de Nueva York, una experiencia tan fabulosa como la de visitar París, Roma o Londres, porque se trata de explorar con nuestro cuerpo y todos nuestros sentidos alertas un espacio "otro", es decir, un espacio fuera del sistema representativo "oficial", lo que Marc Augé definirá más tarde como un "no-lugar" (Augé, 2007). Se trata de una ruta pseudoturística, una invitación a experimentar en primera persona la visita a un lugar "negativo", es decir, dialécticamente opuesto a lo "bello oficial", un lugar en tierra de nadie, una periferia, un espacio poblado de residuos industriales, un "paisaje del desasosiego" donde se percibe el paso del tiempo, el deterioro y el olvido.

Para Smithson la periferia geográfica es una metáfora de la periferia de la mente: se trata de un espacio cargado de potencialidades, una zona a explorar para ver la realidad desde otra perspectiva y para crear nuevas interpretaciones simbólicas de la realidad. Al pasear en estos lugares olvidados, aparentemente sin interés, descubre una mina de estímulos creativos. Su odisea suburbana es también una parodia de los viajes románticos pintorescos de los que mantiene el espíritu de descubrimiento reconduciéndolo hacia un territorio "otro", dialécticamente opuesto a lo conocido y aceptado como pintoresco. El artista invita al espectador a realizar la visita a ese lugar "maravilloso" para descubrir lo que son los verdaderos "monumentos": no las ruinas románticas de un pasado esplendoroso sino las ruinas reales de una civilización industrial y la posibilidad de crear una nueva realidad a partir de la deconstrucción.

#### 4. Un vacío lleno de presencia: la obra de Bleda y Rosa

Esta crítica al paisaje pintoresco así como el atractivo por el vacío, el paso del tiempo y la ruina nos lleva a otro importante referente de nuestro trabajo sobre este “paisaje del desasosiego” con el que dialogamos: la pareja de fotógrafos Bleda y Rosa, figuras destacadas de la fotografía contemporánea española. Podemos leer en su página *web* una breve descripción de su *statement*:

*El núcleo fundamental de su trabajo es la representación del territorio, con el que buscan resaltar el complejo cruce de culturas y tiempos que lo conforman. Transforman de esta forma el género del paisaje en imágenes con un alto poder de evocación, donde se manifiesta su propia experiencia sobre los lugares que fotografían. El paso del tiempo, la huella y la memoria son los elementos intangibles que construyen sus obras.* (Bleda y Rosa, s.f.)

Su obra fotográfica está mayoritariamente dedicada al paisaje pero es totalmente opuesta a la fotografía bucólica y formalista de estilo pintoresco. Lo que les interesa es mostrar lo que ya no está, lo “fantasmal” que emana de los lugares, lo que fue y ya no es pero sigue estando presente. Quieren mostrar la presencia de un pasado que ha desaparecido sin dejar apenas huellas. Investigan cómo nuestra mirada presente se configura dialécticamente con el pasado. Como escribe Xavier Antich “lo que se ve [de un paisaje] es siempre la mutilación de lo que hubo y la cuestión de lo visible remite, por fuerza, al olvido, parece que inevitable, de lo que ya desapareció” (Antlich, s.f.). Es decir: por un lado, la mirada o construcción de un paisaje en el presente incluye la cancelación del pasado y al mismo tiempo, por otro lado, el pasado sigue ahí, como capa anterior que se transparenta. Bleda y Rosa, en sus serie emblemáticas *Campos de fútbol*, *Campos de batallas* o *Ciudades*, consiguen expresar mágicamente esa presencia invisible del pasado, lo que pasó y que sigue de alguna forma presente en el paisaje. Porque, como expresa Antich (s.f.), “aquello que se fue deja siempre en el espacio que ocupó, de forma irremisible, heridas y cicatrices, escrituras apenas legibles...” y el paisaje presente se transforma “en un depósito estratificado de memoria visual que, a pesar de todo, se resiste a desaparecer del todo”. Es un trabajo, el de Bleda y Rosa, que identifica en el desvanecimiento, en el paso del tiempo, en el cambio continuo y en ese fluir hacia la nada la verdadera esencia poética del existir. Al mirar en un paisaje algo que se fue, al percibir la ausencia, sentimos también la impermanencia inherente a nuestro vivir y percibimos nuestro propio borrado. El trabajo de Bleda y Rosa pone en evidencia no sólo la ausencia, el vacío, sino también la presencia, los signos que deja ese pasado que se está borrando y que parece yacer ahí pidiendo ser leído, esperando una mirada capaz de descifrarlo. No están interesados en la belleza formal de un

lugar sino en lo que ha ocurrido en él como acontecimientos sociales, políticos, actos violentos de los que ya no quedan apenas rastros físicos en el paisaje pero sí en nuestra memoria histórica y social. Cuando vemos una foto como *Campos de Bailén, 1808* (Figura 6), nos estremecemos pensando a cuánta sangre se ha derramado en ese paisaje, escenografía de la terrible batalla de Bailén y que ahora aparece tan bucólico. Al mirar la fotografía nuestra observación no puede permanecer pasiva y se activa en nosotros un proceso de reconstrucción imaginaria de la atrocidad. Nos sentimos penetrados por un solemne silencio y nos invade el pensamiento de que todo es efímero y vano, incluido el sufrimiento.

Aunque el paisaje que nos concierne tiene olivares parecidos, no ha sido escenario de una batalla tan sangrienta pero sí de sufrimientos vivenciales y situaciones de penuria que todavía se intuyen como capa sedimentada en la visión actual y, así como el trabajo de Bleda y Rosa, nos hace reflexionar sobre el paso del tiempo en relación con el espacio geográfico, sobretodo nos interesa subrayar cómo la memoria es una dimensión que afecta a los lugares y a los visitantes que viven así una doble experiencia temporal: la del tiempo actual, el paseo que realizan, y la del tiempo pasado, el recuerdo que evocan.

## 6. Conclusiones

El espacio que nos ha invitado a recorrerlo, que hemos nombrado, en honor a Pessoa, "paisaje del desasosiego", que nos ha provocado pensamientos, ideas e interpretaciones estéticas, podríamos así verlo como una obra de arte. ¿A quién pertenece la autoría de tal obra? ¿Es colectiva? ¿Intencionada? ¿Pertenece a quien la mira? ¿Requiere que al pasar haya empatía y se capte su atención? A estas preguntas siguen otras de planteamiento estético: ¿Qué nos atrae de un paisaje abandonado, de esa degradación? ¿Su límite, es decir, su definición como no lugar, o su carencia de límite, su intrínseca falta de funcionalidad? ¿Qué viene a decirnos su persistente silencio? ¿Qué poética es la que nos atañe con sus cualidades despojadas de ruina agrícola? Hemos visto cómo Robert Smithson encuentra en los paisajes abandonado el lugar de inspiración creativa y cómo Careri los considera los mejores observatorios para una nueva visión de la ciudad y la transformación de un nuevo urbanismo. Bleda y Rosa, por otro lado, se sienten atraídos por su poética de lugares abandonados que dejan transparentar los signos del pasado y que contienen, enterradas, capas de vivencias y sufrimientos.

Todas las preguntas que este paisaje nos ha evocado tienen un denominador común, un núcleo conceptual que es nuestra relación con el espacio. Somos seres que vivimos dentro de un espacio, no estamos separados de él.



**Figura 6** · *Campos de Bailen*, 1808. Fuente: Bleda y Rosa.

El arte entendido como representación nos ha hecho pensar durante años que el arte se reducía a una representación plana que podíamos simplemente enmarcar, gesto simbólico que significa reducir a límites bien definidos, poseer, apropiarnos del objeto artístico y reducirlo a un bien de consumo. Pero el arte es ante todo una experiencia. Como dice Chillida: "La obra muere cuando se termina, porque hasta ese momento ha tenido vida continuada, ha estado en permanente proceso de transformación" (Chillida 2008). El artista debe crear experiencias. Por esto Robert Smithson, Francesco Careri y una infinidad de otros artistas, escritores, músicos y pensadores de todos los tiempos utilizan el caminar "como práctica estética", según las propias palabras de Careri (2003).

Tanto en los referentes nombrados como en nuestras propias acciones sobre el territorio y los parajes visitados, el caminar transforma el arte en una experiencia más global, completa y envolvente que no se limita simplemente a mirar un cuadro colgado en una pared. El espacio no es algo plano enfrente de nosotros sino que nos envuelve por todas partes. Somos parte de él. Somos público, a la vez que artistas e interactuamos con el espacio y el espacio con nosotros. El arte en la naturaleza implica que el espectador tenga una experiencia que involucra todo su ser. Vivimos, pisamos, miramos, olemos, escuchamos el paisaje y lo formamos al mismo tiempo que él nos forma a nosotros. Las palabras del fragmento 350 del *Libro del desasosiego* de Pessoa nos adentran en lo secreto de estas prácticas artísticas:

*Transeúntes eternos por nosotros mismos, no hay paisaje sino el que somos. Nada poseemos, porque ni a nosotros poseemos. Nada tenemos porque nada somos. ¿qué manos extenderé hacia el universo? El universo no es mío: soy yo.* (Pessoa, 1984:285)

## Referencias

- Antich, Xavier (s.f.). *Viaje a través de la memoria devastada*. Recuperado de: <http://bledayrosa.com/files/antich.pdf>
- Augé, Marc (2007). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Bleda y Rosa (s.f.) *Bleda y Rosa* [sitio web] <http://bledayrosa.com/index.php>
- Careri, Francesco (2003). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Careri, Francesco (2016). *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Carreri, Francesco (2003-2005). *Immaginare Corviale. Osservatorio Nomade*. Recuperado de
- Chillida, Eduardo (2008). *Sobre lo que no sé*. España: Editorial Planeta.
- Del Molino, Sergio (2016). *La España vacía: viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Ed. Turner Noema.
- Galeano, Eduardo (2012 Enero). *Para qué sirve la utopía*. Recuperado de: <https://enfermeriaintercultural.wordpress.com/2012/01/26/para-que-sirve-la-utopia-para-caminar-galeano/>
- Maderuelo, Javier (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo*. Madrid, Ed. Akal.
- Nenadich Correa, Nadya K. (2014). *La arquitectura en el Nuevo Urbanismo: espacio, memoria y utopía*. (Tesis Doctoral). Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Projectes Arquitectònics. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10803/129461>
- Pessoa, Fernando (1984) *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*. Barcelona: Ed. Seix Barral.
- Pessoa, Fernando (2003). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acontilado.
- Smithson, Robert (1967). "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", *Artforum* (December 1967) (pp. 52-57). Recuperado de [https://monoskop.org/images/8/85/Smithson\\_Robert\\_1967\\_1979\\_The\\_Monuments\\_of\\_Passaic](https://monoskop.org/images/8/85/Smithson_Robert_1967_1979_The_Monuments_of_Passaic).

# Andréa Brächer: Lilith, o irrevelável e ambíguo do desejo

*Andréa Brächer: Lilith, the irrevocable  
and ambiguous desire*

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES\*

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

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Departamento de Comunicação. Rua Ramiro Barcelos, 2705, Santana, Porto Alegre — RS, 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

**Resumo:** O artigo tem como foco de reflexão a série fotográfica Lilith (2008), produzida pela artista visual brasileira Andréa Brächer (Porto Alegre, 1969). Na série, composta por 10 imagens fotográficas em negativo vermelho, a artista se apropria e ressignifica imagens de crianças mortas, fotografadas como se vivas estivessem. De forma metafórica, as ambiguidades que permeiam a maternidade e os sentimentos contraditórios da mulher em relação a sua prole são problematizados. O suporte teórico para discutir tais questões vem de autores como Fernandes (2006); Laraia (1997); Trama (2016) e Parker (1997).

**Palavras chave:** fotografia expandida / Lilith / maternidade.

**Abstract:** *The article focuses on the Lilith photography series (2008), produced by Brazilian visual artist Andréa Brächer (Porto Alegre, 1969). In the series, composed of 10 photographic images in red negative, the artist appropriates and re-signifies images of dead children, photographed as if they were alive. Metaphorically, the ambiguities that permeate motherhood and the contradictory feelings of women in relation to their offspring are problematized. The theoretical support for discussing such questions comes from authors such as Fernandes (2006); Laraia (1997); Trama (2016) and Parker (1997).*

**Keywords:** *expanded photography / Lilith / maternity.*

## Introdução

O presente artigo tem como foco de reflexão a série fotográfica *Lilith* (2008), produzida pela artista visual brasileira Andréa Brächer (Porto Alegre, 1969), fotógrafa e pesquisadora na área da fotografia. A série *Lilith* é composta por 10 imagens produzidas em 2008 e faz parte de uma série maior, *Assombr (e) amentos* (2005-2009), executada pela artista durante uma gravidez de gêmeos e a relação com os filhos no período que se seguiu ao parto, coincidente com a realização de seu doutorado no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Em sua tese de doutorado intitulada *Assombr (e) amentos: Poéticas do imaginário infantil através de processos fotográficos históricos* (2009), Brächer “[...] investiga o fazer fotográfico através da evocação de iconografias ligadas à relação maternidade-infância” (Brächer, 2009: 23). Ambos os processos, o fotográfico e o da gravidez da artista, correm em paralelo, se retroalimentam e tecem/criam futuros a serem revelados. *Lilith* nasce nesse universo de problematizações e assombramentos. A série aborda, especificamente, de forma metafórica, as ambiguidades que permeiam a maternidade, os sentimentos contraditórios da mulher em relação a sua prole. A série *Lilith* foi exposta na Galeria Iberê Camargo, Centro Cultural Usina do Gasômetro (2008-2009), na cidade de Porto Alegre, Brasil e concorreu ao *III Prêmio Açorianos de Artes Plásticas* (Brasil, 2009).

Para refletir sobre a série serão utilizados como referenciais teóricos autores como Fernandes Junior (2006), para pensar a fotografia expandida, lugar onde se localiza o fazer artístico de Brächer; Laraia (1997), para pensar a figura de *Lilith*, aquela que ousa afrontar a naturalização da posição servil da mulher frente à Sociedade do Falo. Trama (2016) e Parker (1997) darão suporte às questões referentes às ambiguidades que cercam a maternidade.

### 1. A artista e seu trabalho

Andréa Brächer possui formação na área da Comunicação e da Arte. Formada em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2001), é mestre em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000) e doutora em Poéticas Visuais (2009) no mesmo Programa. Docente e artista, tem como foco ensino e pesquisa da fotografia em sua vertente histórica, especificamente técnicas e processos fotográficos históricos de impressão do século XIX. Desde 1999 participa do circuito artístico brasileiro em exposições individuais e coletivas. Seus trabalhos perpassam experimentações químicas das mais diversas

e os cruzamentos dessas com as tecnologias digitais. Alguns de seus trabalhos podem ser visualizados no site oficial da artista ([www.andreabracher.com.br](http://www.andreabracher.com.br)). Pode-se dizer que o trabalho de Brächer se insere naquilo que se convencionou chamar de Fotografia Expandida (Fernandes Junior, 2006).

### 1.1 A Fotografia Expandida

Entende-se, conceitualmente, a partir de Fernandes Junior (2006), a Fotografia Expandida como aquele modo de fazer fotográfico que possui como aspecto central a experiência do artista no seu percurso criativo e os procedimentos técnicos que convoca. Tal fotografia busca se desgarrar dos procedimentos clássicos do fazer fotográfico; nesse lugar a imagem fotográfica é matéria expansível que se modela frente ao processo criativo do fotógrafo/artista. Mestiçagens de meios e materiais articulam-se para a realização dos objetivos do artista, seu processo criativo é quem dita as regras do fazer desse exercício empírico, vivencial.

Na Fotografia Expandida as possibilidades de intervenções em todo o processo fotográfico para a expressão do artista são inúmeras. Tal fotografia não se prende ao momento da tomada fotográfica. O antes, o durante e o depois são suscetíveis a diferentes formas de intervenção e manipulação que perpassam o objeto e o modo de utilização do aparelho, chegando às manipulações na superfície de captação da imagem (analógica e/ou digital) e continuam na circulação e no uso social dado à fotografia. Nesse ir e vir, a fotografia adquire seu caráter simbólico. Importa dizer que tal fotografia dá “[...] ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras [...]” (Fernandes Junior, 2006:11). Desafiadora, subverte padrões e vai além da referência.

Na série *Lilith* é possível perceber esse modo de proceder no trabalho de Brächer: a artista se apropria e ressignifica imagens de crianças mortas, fotografadas como se vivas estivessem (Figura 1). A imagem final em negativo vermelho é outra apropriação/criação de Brächer que fragiliza a referência dada e provoca o observador a mergulhar em suas próprias trevas.

## 2. Introduzindo *Lilith*

A série *Lilith*, foco desta reflexão, é **antecedida por** estudos da artista acerca do século XIX, durante a chamada Era Vitoriana. Brächer se debruça, principalmente, sobre os conteúdos dos chamados Contos de Fadas que surgiram à época, e sua influência sobre as crianças de então. Segundo a artista “[...] o contexto cultural e sociológico, a infância e sua representação, o advento dos Contos de Fadas de Hans Christian Andersen e dos irmãos Grimm e os recursos



**Figura 1** · Andréa Brächer, Sem título, Série *Lilith*, dimensões variáveis, 2008. Imagem fornecida pela artista.



**Figura 2** · Andréa Brächer, Sem título, Série *Lilith*, dimensões variáveis, 2008. Imagem fornecida pela artista.

**Figura 3** · Andréa Brächer, Sem título, Série *Lilith*, dimensões variáveis, 2008. Imagem fornecida pela artista.

fotográficos e práticas do meio estão na gênese deste trabalho” (Brächer, 2008: Catálogo da Exposição *Lilith*). No que concerne aos Contos de Fadas, de acordo com Perez (s/d), ressalta-se que sua origem remonta a cultura céltico-bretã de origem pagã. No século XVII, o poeta e advogado francês Charles Perrault reuniu algumas dessas histórias através da compilação de narrativas orais. Tais histórias foram ressignificadas no século XVIII através dos contos dos irmãos Grimm e, posteriormente, através dos contos de Hans Christian Andersen, recompilados no **século XIX**. Ambos os autores fazem uma releitura dos contos reunidos pelo francês Charles Perrault no século XVII. Os contos originais possuíam características que foram ocultadas pelos Grimm e por Andersen. Esses escritores, de origem cristã, escolheram suprimir os aspectos mais polêmicos que essas histórias envolviam como sexualidade, violência e maldade, inclusive com crianças. Percebe-se, em uma leitura mais atenta, que alguns desses Contos apresentam ainda hoje vestígios do mundo aterrorizante que estava presente nas histórias originais onde as mulheres, em sua maioria, jovens ou velhas são representadas como bruxas e malvadas. Brächer soma a essas reflexões suas próprias experiências infantis: “[...] acalantos, contos de fadas, estórias de assombração e monstros [...]” (Brächer, 2008: Catálogo da Exposição *Lilith*) internos e externos. Então, se pode pensar que a infância, essa construção social variável no tempo e no espaço, é atravessada por ambiguidades onde convivem, lado a lado, o sonho, o pesadelo, o medo, o desejo e a morte. É dessa matéria ambígua, que perpassa o trabalho de Brächer, que surge *Lilith*. *Lilith* deriva desse universo que tem na infância e em suas relações o tema central, e onde a maternidade se coloca como uma questão problemática e ambivalente para muitas mulheres.

Ao pensar, no contemporâneo, o universo da mãe ambivalente, Brächer passou a colecionar histórias jornalísticas nas quais “[...] eram tratadas as notícias de mães que mataram crianças pequenas [...]. Bebês morrem sozinhos em casa, ou são trancados em porta-malas, abandonados em lixeiras e lagos, mortos por meios brutais e cruéis [...]” (2009:24). A artista reuniu, em sua poética e reflexão, os Contos de Fadas e a representação da mulher como Bruxa Malvada (mãe negativa), que a maioria desses Contos apresenta às reportagens jornalísticas sobre as mães assassinas da atualidade, criando a partir daí uma série macabra de retratos de crianças mortas para refletir sobre a maternidade e as ambiguidades que a cercam, questão fundamental na série *Lilith*.

## 2.1 A série *Lilith*

A série *Lilith*, como já apontado na introdução deste trabalho, é composta por 10 imagens produzidas em 2008 e faz parte de uma série maior, *Assombr (e)*

*amentos* (2005-2009) — questões sobre maternidade e infância permeiam as séries reunidas em *Assombr (e) amentos*. Em *Lilith*, de modo mais específico, as questões ligadas à ambiguidade de sentimentos e emoções que envolvem a mulher no período gestacional e pós-parto são o foco de reflexão. Para dar conta da poética proposta na série escolhida, *Lilith*, Brächer utiliza como ferramenta básica para a confecção de sua série a apropriação de imagens documentais expostas em sites da *internet*, bem como em livros de fotografia onde estão presentes imagens de crianças mortas, como se vivas estivessem, tradição corrente no mundo ocidental na segunda metade do século XIX. Brächer transforma essas imagens em negativos de cor vermelha (Figura 1; Figura 2; Figura 3 e Figura 4) impressos em papel vegetal de grandes dimensões (90x115 cm). Através dessas imagens o leitor da imagem é levado para o interior de um universo de dor e perda, de trevas e assombramentos para muitas mães. Metaforicamente, a artista se apropria e faz uso dessas imagens para lançar o espectador num universo mais sutil, relegado às trevas do inconsciente, onde o desejo feminino se divide entre Lilith e Eva (Laraia, 1997).

### 2.1.1 *Lilith e Eva*

Laraia (1997), baseado no Gênesis e na tradição judaica, entre inúmeras interpretações possíveis, relata que no sétimo dia da Criação, Deus criou o Homem: macho e fêmea de uma só vez e do mesmo pó. A fêmea era Lilith, primeira mulher de Adão. Lilith **não se submeteu à dominação masculina. Ao não se submeter**, fugiu para o Mar Vermelho, lugar habitado por demônios. Adão reclama com Deus sobre a fuga da mulher. Deus manda anjos atrás dela, que se recusa a voltar. Transformada em um demônio feminino passa a devorar recém-nascidos bem como sua própria prole.

Tal afronta a Deus e a Adão tornou necessária a criação de outra mulher, Eva, formada a partir de uma costela de Adão. Aponta-se aí um lugar segundo, de domínio masculino e de submissão feminina. Se comparada a Lilith, que se negou a ser dominada pelo homem, Eva era bem mais fácil de manobrar e de se manter sobre controle. Todavia, não se deve esquecer que Eva convenceu Adão a provar do Fruto Proibido, o que redundou na expulsão de ambos do Paraíso.

### 2.1.2 *Maternidade e Ambiguidade*

Nesse universo de ambiguidade e conflito apresentado pela artista, Eva, segunda mulher de Adão (criada a partir de uma de suas costelas), tem que matar Lilith (feita do pó, como Adão), domesticando-se. Todavia, parece que de alguma forma, Lilith sobrevive, mesmo que nas bordas da inconsciência. Impulsos



**Figura 4** · Andréa Brächer, Sem título, Série *Lilith*, dimensões variáveis, 2008. Imagem fornecida pela artista.

conflitantes e ambíguos perpassam a maternidade (Parker, 1997), amor e ódio se fazem presentes em relação à prole. Para algumas mulheres tudo é dúvida, dor. Dúvidas sobre a vontade de ter engravidado ou não acompanham a mulher, gerando culpa por não corresponder ao modelo idealizado e naturalizado do ser mãe. Os impulsos conflitantes em relação à maternidade, não assumidos na maioria das vezes pelas mulheres, fazem com que a hostilidade por vezes dirigida aos filhos se volte para elas mesmas, naturalizando o amor materno e domesticando a força feminina que busca a igualdade e a insubmissão. A maternidade parece trazer à superfície tais questões (Trama, 2016).

Diante de tal quadro, Brächer. Por meio de sua técnica e processo criativo, lança mão de processos híbridos, miscigenados que se ancoram no conceito de Fotografia Expandida (Fernandes Junior, 2006) e apresenta, por meio de imagens de crianças mortas, uma metáfora, uma oportunidade para se refletir sobre o modelo impostos pela cultura de que a maternidade, associada ao amor incondicional e abnegação sem limites, é natural e intrínseco ao sexo feminino. Pode-se pensar as imagens apresentadas na série *Lilith* (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4) como uma metáfora para as questões que perpassam o feminino e a ambiguidade do desejo em relação à maternidade. Na poética desenvolvida por Brächer, o negativo em vermelho transforma-se na expressão de um desejo velado de si que, se revelado, se transforma em culpa. As imagens das crianças mortas que se assemelham às vivas participam desse jogo de negação do ambíguo e incerto do desejo. Reforçam essa dualidade e ambiguidade do desejo, as crianças mortas que parecem dormir nas imagens mostradas (com exceção da Figura 1). Espécie de morte, momentânea, o sono tem o seu despertar, todavia estas crianças dormirão para sempre na impressão luminosa das fotografias.

### Conclusão

Ao cruzar a técnica fotográfica com lembranças de sua infância misturadas ao seu presente Brächer constrói a série *Lilith*. A partir de uma imagem documento, apropriada para o seu fazer artístico, a artista torna a fotografia matéria plasmática expansível para sua arte e ponte para a reflexão de questões existenciais. A série *Lilith* reforça o pensamento de que, se no cotidiano o drama materno com suas aflições e sofrimentos é camuflado, o mesmo não acontece na arte, pelo contrário, a arte os revela sem clemência.

## Referências

- Brächer, Andréa (2009) *Assombr(E)amentos: poéticas do imaginário infantil através de processos fotográficos históricos*. Tese doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ênfase em Artes Poéticas. Porto Alegre, RS.
- Brächer, Andréa (2008). *Lilith*. Catálogo da Exposição. Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais e Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, RS, Brasil.
- Fernandes Junior, Rubens (2006) "Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica." *FACOM*, , n. 16: 10-19. ISSN: 1676-8221. São Paulo, FAAP [Consult. 2017-10-18] Disponível em URL: [http://www.fAAP.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/rubens.pdf](http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf)
- Laraia, Roque de Barros. (1997) "Jardim do Éden Revisitado". *Revista de Antropologia*, v. 40 n° 1: 149-164. ISSN: 1678-9857 São Paulo, USP [Consult. 2017-10-25] Disponível em URL: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27065/28837>
- Parker, Rozsika. (1997) *A Mãe Dividida: a experiência da ambivalência na maternidade*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Ventos.
- Perez, Luana Castro Alves. (s/d) "História dos contos de fadas"; *Brasil Escola*. [Consult. 2017-11-10] Disponível em URL: <http://brasilescuela.uol.com.br/literatura/historia-dos-contos-fadas.htm>
- Trama, Agnes (2016) "Atualização, Ambiguidade e Culpa: (algumas) Palavras da Maternidade". In *Psicologia Acessível*. São Paulo, SP [Consult. 2017-11-18] Disponível emURL: <https://psicologiaacessivel.net/2016/04/13/atualizacao-ambiguidade-e-culpa-algumas-palavras-da-maternidade/>

# O que eu como produz paisagem: arte e política na obra de Jorge Menna Barreto

*What I eat generates landscape: art and politics in the art of Jorge Menna Barreto*

BEATRIZ RAUSCHER\*

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

\*Brasil: artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Artes, Uberlândia MG, Brasil. E-mail: beatriz.rauscher@gmail.com

**Resumo:** Neste artigo, pretende-se refletir sobre a obra 'Restauro' de Jorge Menna Barreto, segundo três perspectivas: (1ª) como a obra espelha um possível 'contrato natural' — conforme a concepção de Michel Serres (1990) — quando se propõe a um ativismo alimentar de impacto ambiental; (2ª) como um 'dispositivo estético' no sentido de Jacques Rancière, que reconstrói nossa sensibilidade e nos propõe uma nova forma de vida, individual e coletiva; e (3ª) observá-la por meio dos conceitos do 'léxico dos usos' de Stephan Wright (2016), como ferramenta teórica para pensar os usos da arte nas sociedades contemporâneas.

**Palavras chave:** Paisagem / site-specific / 'Restauro' / Jorge Menna Barreto.

**Abstract:** *In this article, the intent is to reflect on the artwork 'Restauro' by Jorge Menna Barreto, according to three perspectives: (1st) how the artwork mirrors a possible 'natural contract' according to the conception of Michel Serres (1990) when it proposes a feeding activism of environmental impact; (2nd) as an 'aesthetic device' in Jacques Rancière's interpretation, which reconstructs our sensibility and proposes a new individual and collective way of life; and (3rd) to observe it through the concepts of the 'Lexicon of Uses' by Stephan Wright (2016), as a theoretical tool for thinking about the usage of art in contemporary societies.*

**Keywords:** *Landscape / site-specific / 'Restauro' / Jorge Menna Barreto.*

O primeiro contato que tive com obra de Jorge Menna Barreto (Araçatuba SP, Brasil, 1970), foi instigado por meu interesse sobre abordagens espaciais da arte e da arte em contexto. Lendo as reflexões do artista sobre o termo *site-specific*, interessei-me em conhecer *Sucos específicos* de 2014 (Figura 1), trabalho que tem como pressuposto, uma abordagem original da arte *site-specific*: o desdobramento da questão espaço físico como contexto de origem da obra, ampliada para uma abordagem de viés social e ambiental.

*Sucos específicos* consiste na produção de sucos veganos que tem como ingredientes plantas selvagens comestíveis específicas da ilha de Anhatomirim, do litoral do estado de Santa Catarina, Brasil. Neste trabalho, além do deslocamento operado no conceito de especificidade em arte, Barreto considera os alimentos presentes em um determinado lugar, como próprios da sua especificidade. Desse modo, o artista incorpora à obra, o seu engajamento no ativismo alimentar.

O trabalho *Restauro*, objeto deste artigo, é um aprofundamento das questões anunciadas em *Sucos específicos*. Nessa proposição, apresentada na 32ª Bienal de São Paulo (2016), o artista instalou um restaurante-obra (Figura 2) com receitas criadas com vegetais produzidos por agrofloresteiros.

O exercício teórico que proponho neste texto, é pensar *Restauro* enquanto um dispositivo estético no sentido de Jacques Rancière, que reconstrói nossa sensibilidade e nos propõe uma nova forma de vida, individual e coletiva. Observar também, como a obra reflete um possível *contrato natural* — no sentido de Michel Serres (1990) — quando propõe um ativismo alimentar de impacto ambiental visando remodelar o planeta. Pretendo ainda aplicar os conceitos do *léxico dos usos* de Stephan Wright (2016), como ferramentas teóricas para pensar os usos da criação artística nas sociedades contemporâneas, nas quais, as figuras do artista e do espectador são substituídas pelas do produtor e do usuário.

### 1. Restaurante-obra

*Por ser mesmo beleza, nada é tão belo como o mundo. Nada de tão belo se produz sem esse gracioso doador de todas as magnificências (...) Como é que as paisagens divinas, a montanha sagrada e o mar com o sorriso inominável dos deuses puderam transformar-se em campos de estrume ou abomináveis receptáculos de cadáveres? (...) Terá a nossa razão deixado de sentir a necessidade vital da beleza? (...) A beleza exige a paz; a paz pressupõe um novo contrato (Serres, 1990:44-6).*

A agrofloresta é um sistema de uso da terra que imita o que a natureza faz: o solo sempre está coberto pela vegetação com muitos tipos de plantas juntas, combinando espécies arbóreas frutíferas ou madeireiras com cultivos agrícolas. Assim umas ajudam as outras, sem infestação de pragas ou doenças e



**Figura 1** · Jorge Menna Barreto. *Sucos Específicos*, 2014. Sucos veganos de plantas selvagens comestíveis específicas da ilha de Anhatomirim. Fonte: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/Sucos-Especificos>



**Figura 2** · Vista do mezanino do edifício da Bienal na ocasião da instalação da obra *Restauro* de Jorge Menna Barreto. Crédito da imagem: Janaína Miranda — O Alecrimig . Fonte: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/32-Bienal-SP-Restauro>

**Figura 3** · Vista da cozinha na ocasião da instalação da obra *Restauro* de Jorge Menna Barreto. Crédito da imagem: Janaína Miranda — O Alecrimig. Fonte: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/32-Bienal-SP-Restauro>

portanto sem a necessidade do uso de defensivos agrícolas. O consumo de alimentos produzidos em agroflorestas, contribui com sua disseminação, fixa o agricultor à terra e impacta a paisagem.

Michel Serres afirmou em seu *O contrato natural* que “o maior acontecimento do século XX continua ser, sem nenhuma contestação, o desaparecimento da agricultura como atividade principal da vida humana, em geral, e das culturas singulares” (1990:51). *Restauro* valoriza uma forma ancestral de uso da terra que recentemente têm sido desenvolvida como “uma ciência que se compromete a ajudar agricultores a incrementar produtividade, rentabilidade e sustentabilidade em suas terras” (IPOEMA). Desse modo, nosso artista vê o agrofloresteiro como aquele que reestabelece o contrato com o *estar-no-mundo*, ligado indissolavelmente *um-com-o-outro* (Serres,1990). Considera-o também, como um escultor “que decide onde ele gostaria que os raios de sol incidissem e assim organiza a produção de alimentos, que não servem apenas para os humanos, mas para todos os habitantes da floresta” (Menna Barreto, 2016).

O projeto artístico *Restauro* contou com vários colaboradores (Vitor Braz, Neka Menna Barreto, *Escola Como Como de Ecogastronomia*, o *Grupo Inteiro* e Marcelo Wasem, entre outros) para operar como um restaurante no atendimento ao público da 32ª. Bienal de São Paulo. Além da produção dos vegetais orgânicos, houve colaboração na elaboração dos cardápios, na produção dos pratos e na ambientação da obra-restaurante (Figura 3). Um conjunto de competências foi necessário para que significado e valor se produzisse no contexto da obra. O conteúdo gerado, por sua vez, é compartilhado pelos usuários. Para Stephen Wrieth, nas práticas artísticas que trocam o ambiente seguro da arte pelo âmbito social, esses conteúdos — que qualifica como excedentes de uso — descrevem tanto os atos individuais como atos sociais, permitindo que todos se beneficiem pelo saber prático que deriva de seu uso coletivo (Wrieth, 2016).

Afinado com o projeto curatorial *Incerteza Viva* de Jochen Voz, o trabalho ape-la ao nosso entendimento sobre o que é estar no mundo hoje: conviver com as incertezas decorrentes de “degradação ambiental, violência e ameaças às comunidades e à diversidade cultural, aquecimento global, colapsos econômicos e políticos, catástrofes naturais, vida devastada por atrocidades, doenças e fome (...)” (2016:21). Desse modo, Menna Barreto entende o público não como o espectador, mas interprete ativo da obra, “participante de um processo mais amplo do ato de se alimentar, que envolve o sabor, a satisfação, o prazer, mas que não se desliga da relação que o alimento tem com o impacto ambiental.” Ele entende os comensais como participantes de uma escultura ambiental em curso, na qual o ato de se alimentar regenera e modela a paisagem em que vivemos (Menna Barreto, 2016).

## 2. Criação artística e ativismo político

(...) *que devolvemos aos objetos da nossa ciência de que tomamos consciência? Outrora o cultivador transformava em beleza, pela sua conservação, o que devia à terra e dela arrancava alguns frutos com o seu trabalho. O que podemos nós oferecer ao mundo? Que podemos escrever no programa das restituições?* (Serres, 1990:66).

Ancorado no complexo cruzamento da criação artística e ativismo político, Jorge Menna Barreto problematiza a integração da arte no âmbito social e ambiental em suas pesquisas voltadas à prática da arte *site-specific*. A proposição *Restauro* pode ser inserida num conjunto de obras abertas a outras atividades e áreas do conhecimento. Elas refletem declínio da autonomia da arte, rompem com as concepções modernistas de escala e não representam nada. Inserem-se naquilo que Stephen Wright chama de “práticas 1:1” (2016:15).

O conceito 1:1 é operacional para o entendimento de *site specificity* de Menna Barreto, que, em sua conjectura, tem a própria paisagem real como objeto. A obra não se subordina nem é inferior a ela. Wright pergunta “com que se parecem as práticas 1:1 quando começam a usar a terra como seu próprio mapa? Bem elas não se parecem com nada diferente do que são; nem existem para aparentar algo, e, certamente, não se parecem com arte” (2016:17). No entanto ele nos explica: não enquadradas como arte, porém informadas por um autoentendimento artístico. Daí o caráter artístico da proposição de Menna Barreto residir na afirmação de que, o que comemos, determina a paisagem dos lugares nos quais vivemos. O artista atua num campo que estamos acostumados a chamar de política, ele mistura ativismo alimentar, consciência ambiental e prática artística.

Para situar seu trabalho na arte, Menna Barreto indaga “(...) como pensar a plasticidade do ato de se alimentar, considerando que o que comemos define a paisagem na qual vivemos?”. A paisagem levada à bienal de arte por Menna Barreto — diferentemente do “poder anestésico da imagem” — propõe a capacidade de compreender e a decisão de agir (Rancière 2010). Fica de todo modo evidente, o declínio do coeficiente de visibilidade da obra, e conseqüentemente a ideia de espectador. Stephen Wright expõe que “quando a arte surge fora dos limites da estrutura performativa que a autoriza, não há razão para que aqueles que se interessam por ela se percebam como espectadores.” Tais práticas, ele diz (e é possível ver *Restauro* como tal) rompem inteiramente com essa categoria dando preferência “à categoria mais ampla e inclusiva dos usuários” (2016:69). Assim, Wright articula a ideia alargada de espectador na acepção de Rancière (*espectador emancipado*) propondo sua substituição pela termo *usuário*, que considera mais adequado às práticas emergentes da arte.



**Figura 4** · Jorge Menna Barreto. *Restauo*. (vista parcial). Crédito da imagem: Janaína Miranda — O Alecrimig . Fonte: <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/32-Bienal-SP-Restauo>

Desse modo é possível entender a afirmação de Menna Barreto sobre a preocupação em disponibilizar uma estrutura com oficinas, conversas com agricultores, receitas, demonstrações de preparo, estabelecendo valores de uso que incidam de modo categórico no mundo (Figura 4). Assim, foi montada uma estrutura educativa para conversas com o público sobre todos os processos, tomando o cuidado, segundo ele, para não carregar o ambiente de informações. Ele diz que planejou um ambiente agradável para público que desejava apenas se alimentar e não necessariamente saber sobre o projeto. “Os educadores foram orientados a respeitar a fome de cada um” (Menna Barreto, 2016). Entendida como uma prática voltada para os usos, mais importante que a obra realizada, tem-se aí uma competência socializada, como observa Wright, “uma arte que ora está em descanso, ora ativada: que se encontra em um estado permanente de reciprocidade extraterritorial, sem possuir um território próprio” (2016: 47). O prazer, a beleza e a consciência ambiental experimentadas em *Restauero*, transbordam da arte para vida, ganham o mundo.

#### *Conclusão*

*Nos endereçamos assim ao gosto pessoal, buscando sabores e paisagens comestíveis que sejam interessantes ao paladar e esteticamente, mas também nos endereçamos à fome de biodiversidade, à fome de relações mais justas entre produtor e consumidor, à fome de mais florestas, à fome de rios mais limpos, à fome de menos violência urbana e tantas outras fomes que são frustradas numa relação simplória com o alimento que comemos (Jorge Menna Barreto).*

A obra que pretendi colocar em evidência, me sensibilizou por responder ao chamamento de Michel Serres, no sentido de se inventar um novo homem político para celebrar o novo contrato com o planeta, no qual, cada um dos parceiros deve sua vida ao outro. “Um retorno à natureza”, ele diz, “implica acrescentar ao contrato exclusivamente social a celebração de um contrato natural de simbiose e de reciprocidade (...)” (1990:65-6).

Menna Barreto declara que o restaurante da 32ª. Bienal foi uma convocatória para politizarmos o nosso paladar e nos conscientizarmos do impacto ambiental de nossos hábitos. Não simplesmente reconhecer esse impacto, mas, agregar a ele, um grau de intencionalidade e objetividade modelando efetivamente o planeta. Quando informada pela arte, essa atitude é entendida por nosso artista como *escultura ambiental* pensando os nossos sistemas digestivos enquanto ferramentas escultóricas.

Assim, fica evidente na obra de Menna Barreto, a indissociabilidade entre política, ação social e arte. *Restauero*, se consideramos a acepção de Rancière, abre passagens possíveis para novas formas de subjetivação política. O projeto artístico entrelaça políticas ecológica, alimentar e social; propõe experiências estéticas; cria excedente cognitivo e se abre a outras funções de ordem operativa dirigidas ao mundo.

## Referências

- IPOEMA Instituto de Permacultura. (s/d) *Conceitos de Agrofloresta*. [Consult. 2017-12-08] Disponível em URL <http://ipoema.org.br/conceitos-de-agrofloresta/>
- Menna Barreto, J. (2016). Restaurante-obra que integra a 32 Bial de São Paulo. Entrevista concedida à jornalista Marília Miragaia em agosto 2016 [Consult. 2017-12-08] Disponível em URL <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/32-Bial-SP-Restaur>
- Rancière, Jacques. (2010) *O espectador emancipado*. Tradução José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8227-06-2
- Serres, Michel.(1990) *O Contrato Natural*. Tradução Serafim Ferreira. Lisboa : Instituto Piaget. ISBN 972-9295-77-8
- Volz, Jochen e Rebouças, Julia (orgs). (2016). *32ª. Bial de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo*. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo: 2016. ISBN: 978-85-85298-53-1
- Wright, Stephen. (2016) *Para um léxico dos usos*. Tradução Julia Ruiz Di Giovanni. São Paulo: Edições Aurora / Publication Studio SP. ISBN 978-85-5688-004-8

# O corpo do artista como parâmetro da obra: uma análise sobre a série “Meu ponto de vista”, de Mariane Rotter

*The artist's body as a parameter in the art work:  
an analysis about the series  
“My point of view” of Mariane Rotter*

VIVIANE GIL ARAÚJO\*

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

\*Brasil, Desenho.

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM/SUL). Rua Guilherme Schell, 350, Bairro Santo Antonio CEP: 90640-040, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail (pessoal): vgil.vgil@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo trata da obra da artista brasileira Mariane Rotter (1975) que por meio de imagens fotográficas busca refletir sobre sua condição no mundo. Na série “Meu ponto de vista”, iniciada em 2001, Rotter expõe o seu cotidiano com um enquadramento muito definido. Se ao longo da história da arte muitos criadores fixaram sua própria imagem como marca da autorreflexão, o que conferiu às obras um caráter autobiográfico, as fotografias de Rotter, mostram os autorretratos que são possíveis.

**Palavras chave:** Corpo / autorretrato / arte-contemporânea.

**Abstract:** *The present article is about the art work of the Brazilian artist Mariane Rotter (1975), which through photographic images seeks to reflect about her condition in the world. On the series “My point of view”, which started in 2001, Rotter exposes her daily routine through a very defined framework. If along the history of art many creators fixed their own images as marks of self-reflection, which gave an autobiographical status, the images of Rotter's work show us self-portraits that are possible.*

**Keywords:** *Body / self-portraits / contemporary-art.*

## Introdução

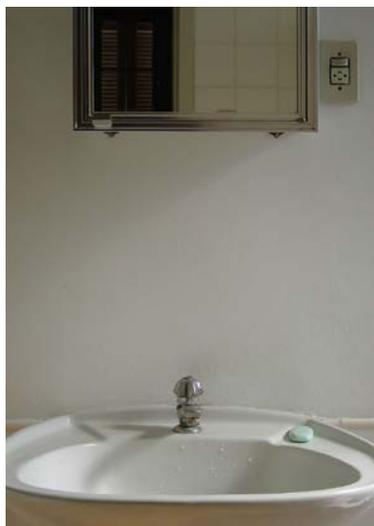
A insuficiência das categorias da arte em dar conta dos diferentes trabalhos realizados nos últimos sessenta anos incentivou o surgimento de novas práticas que não estão de acordo com os conhecidos modelos da tradição. Nessas novas práticas é possível verificar que se estabeleceu não apenas uma mudança de foco, do objeto artístico para o sujeito artista, permitindo que criadores contemporâneos transformassem suas vivências e experiências em uma questão de arte, como também o uso da fotografia se tornou usual para o registro do cotidiano desses. Apresenta-se como exemplar desse original enfoque, a obra da artista brasileira Mariane Rotter (1975) que, ao colocar o seu corpo como parâmetro absoluto para a realização da obra, procura refletir sobre sua condição e suas experiências em espaços **públicos** ou privados, mas de uso coletivo.

Mariane Rotter é professora na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, bacharel em Artes Plásticas com ênfase em fotografia (2002), licenciada em Educação Artística (2005) e mestre em Artes Visuais (2008) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A obra “Meu ponto de vista”, 2001 iniciou durante a sua graduação em Artes, teve continuidade em sua pesquisa de mestrado e segue até os dias de hoje. Nas Figura 1, Figura 2 e Figura 3, **é possível verificar cenas comuns do** seu cotidiano. Distinto é o enquadramento que a artista faz, sempre definido a partir da linha do horizonte dos seus olhos, a um metro e trinta da altura do chão.

Nas fotografias apresentadas é possível verificar que a artista registra, no espaço íntimo de diferentes banheiros, imagens que partem do seu olhar, que se situa em paralelo ao chão. Ela está parada em frente aos simétricos arranjos de espelho, torneira e pia, construídos e colocados a partir de convenções da arquitetura residencial. Entretanto no espelho constatamos uma forçosa ausência da criadora quando o reflexo do seu rosto não aparece no espelho.

Se ao longo da história da arte, uma série de artistas fixou sua própria imagem como marca da autorreflexão, o que conferiu às obras um caráter autobiográfico, nas imagens fotográficas de Rotter, não é possível ver a artista ainda que ela realize o seu autorretrato possível, que testemunha seu modo de ser e estar no mundo.

É próprio da produção de arte contemporânea, na qual a obra de Mariane Rotter se insere apresentar-se de maneira complexa, não só por que estabelece uma nova forma de fazer, mas também porque necessita uma nova forma de olhar. Ela poderá trazer a público, obras que falam do corpo raro, reservado ou interdito e que foram elaborados por artista artistas que transformam suas vivências, partindo do seu corpo, nas dimensões físico-psíquicas, como



**Figura 1** · Mariane Rotter. *Meu Ponto de vista*, 2001, *Série banheiros*. Fotografia 80 x 50 cm. Fonte: cedida pela artista.

**Figura 2** · Mariane Rotter. *Meu Ponto de vista*, 2001, *Série banheiros*. Fotografia 80 x 50 cm. Fonte: cedida pela artista.

**Figura 3** · Mariane Rotter. *Meu Ponto de vista*, 2001, *Série banheiros*. Fotografia 80 x 50 cm. Fonte: cedida pela artista.

parâmetro absoluto de sua produção. Paradigmática é Mariane Rotter, que transforma o seu estar no mundo — como artista e mulher que está fora dos padrões de estatura em vigor — em uma questão de arte. Rosana Paulino (n. 1967), artista paulista que desenvolve questões similares em seu trabalho elabora sobre a escolha da temática para os trabalhos:

*O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente. Se lhe toca o azul, trabalhe, pois, com o azul. Se lhe tocam os problemas relacionados com a sua condição no mundo, trabalhe então com esses problemas. [...] Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de um comportamento que traz muito preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão. Dentro de esse pensar faz parte do meu fazer artístico me apropriar de objetos do cotidiano [...]. Utilizar-me de objetos de domínio quase exclusivo das mulheres [...]. (Paulino, 1997)*

Na obra *Meu ponto de vista*, 2001, de Mariane Rotter, a ponto está na abordagem que a criadora faz dos padrões impostos e que determinam, de maneira arbitrária, até a construção e organização dos espaços mais íntimos. Enquanto ela elabora um documento visual das intransigências do seu tempo, chama a atenção para as interdições que lhe são impostas dia após dia.

Quanto à poética de Rotter, essa ainda inclui a organização de um arquivo digital, que permite que ela repense não apenas as dimensões das fotografias, como o formato das suas apresentações nos diferenciados espaços expositivos. Assim como pode ser observado na Figura 4, na vista parcial da então exposição *Meu ponto de vista: série banheiros*, 2012, que apresenta as fotografias em dimensões ampliadas.

É igualmente característica da poética dessa artista, retornar às fotografias obtidas no início de sua trajetória, e não apenas por cautela em relação ao mercado artístico que impõe limites às reproduções, ela segue na obtenção de novos autorretratos possíveis, como o obtido para a *Série Espelhos*, 2012, Figura 5.

A imagem apresentada na Figura 5, de certa forma quebra a verticalidade imposta pelos arranjos sanitários da série anterior e expõe um ambiente caótico, mas de referências claramente femininas. O pôster emoldurado na metade inferior da foto mostra uma figura claramente fetichista, um sapato vermelho que abaixo tem caligrafado a palavra “Stiletto”. Apenas um quadro decorativo de conceito duvidoso, não fosse a sua base de espelho permitir que pela primeira se visse o corpo da artista refletido, e nele ela se reconhece.

A produção de arte contemporânea, por sua polissemia, poderá possibilitar que alguns artistas desenvolvam, através de suas obras, suas Mitologias Pessoais (Maison Rouge, 2004) e percebam o cotidiano à sua volta como uma



**Figura 4** · Mariane Rotter, *Meu Ponto de vista*, 2012, Série banheiros. Fotografia 122 x 83 cm. Vista parcial da exposição *Meu ponto de vista: Série Banheiros*. 1º Prêmio IEAVI de Incentivo às Artes Visuais. Espaço Maurício Roseblatt, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, RGS, Brasil. Respectivamente, da esquerda para a direita as fotografias apresentadas atualmente pertencem aos acervos do Museu de Arte Contemporânea do RGS, Museu de Arte do RGS e Fundação Vera Chaves Barcelos, RS. Fonte: cedidas pela artista.



**Figura 4** - Mariane Rotter, *Meu Ponto de vista*, 2012, *Série Espelhos*. Fotografia 122 x 83 cm. Fonte: Imagem cedida pela artista. Acervo da artista.

potência latente de diferentes significados a serem interpretados e retransmitidos. A expressão Mitologias aplicada às obras de arte contemporâneas se apresenta no contexto de curadorias realizadas entre os anos sessenta e setenta:

*A expressão “mitologia” aplicada às obras de arte contemporânea foi usada pela primeira vez em 1964, por ocasião de uma exposição do Museu de Arte Contemporânea da Cidade de Paris, consagrada a 35 pinturas francesas reunidas pelo crítico Gérald Gassiot-Talabot, sob o título “Mitologias Cotidianas”. Em Kassel, em 1972, um outro crítico, Harald Szeemann, criou uma seção da Documenta V, grande fórum internacional de arte contemporânea, com o nome “Mitologias Individuais” referindo-se ao vocábulo que ele havia empregado em 1963 para qualificar as esculturas de Étienne Martin “As Mitologias Individuais tentaram dar a Documenta V a dimensão de um espaço metafísico, onde cada um expôs signos e sinais mostrando seu mundo pessoal”, explicava o curador. (Maison Rouge, 2004:17-21)*

O trabalho da artista Mariane Rotter, conforme analisamos surge da sua interação com o mundo e, por meio dele, ela entrega depoimentos que contribuem não somente para a apreensão de suas obras, como também alertam para a dimensão política que pode ter uma obra de arte. Os dilemas ali expressos nos fazem refletir sobre questões peculiares à condição humana que se revelam na dimensão invisível da obra, tão cara tanto ao artista como ao espectador.

### Referências

- Maison Rouge, Isabelle de (2004). *Mythologies personnelles: l'art contemporain et l'intime*. Paris: Éditions Scala.
- Paulino, Rosana (1997). *Panorama da Arte Atual Brasileira 97*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Rotter, Mariane (2008). *Meu ponto de vista: O cotidiano e os lugares da imagem*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

# O retrato urbano do caboclo amazônico na obra de Eder Oliveira

*The urban portrait of the Amazonian caboclo in the work of Eder Oliveira*

CINTHYA MARQUES DO NASCIMENTO\*

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

\*Brasil, docente de nível superior, artista e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará; Instituto de Linguística, Letras e Artes; Faculdade de Artes Visuais. Folha 31, Quadra 07, Lote Especial, s/nº, Nova Marabá, Cidade: Marabá. Estado: Pará., Brasil. E-mail: cinthyam@unifesspa.edu.br

**Resumo:** Eder Oliveira é um jovem pintor amazônico radicado em Belém do Pará, norte do Brasil. Seu trabalho investiga as relações entre retrato e identidade, tendo como tema o caboclo amazônico. Essas questões se desenvolvem na obra do artista partindo de um retrato existente veiculado pela mídia local para falar da identidade cultural do homem amazônico. Pretende-se apresentar parte de sua obra e tecer relações com temáticas dentro da arte contemporânea.

**Palavras chave:** Identidade / representação / fotografia / pintura.

**Abstract:** *Eder Oliveira is a young Amazonian painter based in Belém do Pará, northern Brazil. His work investigates the relations between portrait and identity, having as theme the Amazonian caboclo. These questions are developed in the artist's work based on an existing portrait published by local media to talk about the cultural identity of the Amazonian man. It intends to present part of his work and to make relations with thematic ones within the contemporary art.*

**Keywords:** *Identity / representation / photography / painting.*

## Introdução

Eder Oliveira (1983) é um jovem pintor amazônico nascido em Timboteua, região do salgador paraense (PA) ao norte do Brasil. O artista é licenciado em Educação Artística — Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui trabalhos em acervo de instituições como Centro de Arte Dos de Mayo - Madrid, Fundação Clovis Salgado, Itaú Cultural, Kunsthalle Lingen — Alemanha e Museu de Arte do Rio (MAR). Seu trabalho investiga as relações entre retrato e identidade, tendo como tema o caboclo amazônico.

Para este texto serão abordados aspectos da obra do artista que transita entre as relações sobre retrato e identidade, partindo do conceito da apropriação de um retrato existente veiculado pela mídia local para discutir a identidade cultural do homem dessa região. O objetivo desta pesquisa é construir uma crítica sobre a super-exposição nos jornais policiais partindo dos retratos e suas relações com a realidade, que transforma pessoas comuns — acusadas por algum delito — em pessoas marginalizadas — cujos rostos são veiculados pela imprensa local em cadernos policiais antes mesmo da apuração dos fatos. Pretende-se tecer essas relações com a obra do artista, que se apropria dessas fotografias publicadas diariamente pela imprensa local e as ressignifica, de forma a construir uma poética a partir das evidências existentes entre imagem, fotografia e pintura.

Este trabalho se constitui assim em uma análise entre a obra do artista e os limites tênues que identificam as narrativas reais e ficcionais tecidas por ele em sua obra. Para este texto serão utilizadas duas obras de Eder Oliveira para análise, são elas um conjunto de retratos da série “Páginas Vermelhas” 2015 (Óleo sobre tela, 90x120cm) e o retrato de Quitinho Gatilheiro, anti-herói da região nordeste do estado do Pará que foi representado pelo artista em pinturas em tela e em muros na cidade de Belém.

### **1. Breve contextualização do cenário que precede o objeto artístico na obra de Eder Oliveira**

Ao entrar em contato com a obra de Eder Oliveira conhecemos um ambiente em que o retrato apresenta aspectos da desigualdade social. Seu trabalho parte da apropriação de fotografias de pessoas comuns que foram acusadas de algum delito, e cujos retratos são veiculados nos impressos que circulam diariamente nos principais veículos de comunicação do estado do Pará, onde Eder Oliveira habita. O artista se apropria dessas fotografias presentes nos cadernos policiais para reinterpretar o significado desses retratos em sua pintura, trazendo a tona os rostos de pessoas invisibilizadas no cotidiano brasileiro.

É necessário, no entanto, contextualizar o local onde essas imagens são encontradas: na cidade de Belém, a capital do estado do Pará, é comum que os jornais impressos publiquem fotografias de pessoas que são acusadas por algum crime antes de ir à julgamento, esta seção é chamada de Caderno Policial. No ambiente da redação desses jornais todos os dias uma dupla composta por fotógrafo e repórter atravessa a cidade em busca de histórias de crimes envolvendo populares. O trabalho é realizado com o auxílio dos policiais, que informam previamente o contexto do crime e apresentam o acusado nas seccionais para que seja realizado o registro daquilo que é chamado popularmente nas redações como “boneco”. Um boneco é um retrato — uma forma popular de chamá-lo — e cabe ao fotógrafo realizar este registro.

Na ocasião em questão, o cidadão acusado de algum crime pode recusar-se ao registro fotográfico, pois seus direitos diante da legislação brasileira o ampara para que sejam julgados culpados ou inocentes somente após o julgamento. Acontece, no entanto, que quando sua imagem é veiculada na imprensa logo acontece o julgamento popular, dos cidadãos que compram esta notícia e a legitimam enquanto verdade. Logo, observamos o crime que é circular a fotografia de uma pessoa que ainda não foi julgada pelo motivo o qual está sendo acusada. A recusa de ter o rosto fotografado existe enquanto fato, porém, quase nunca é executada. Por falta de informação, muitos personagens são fotografados e seus direitos são ceifados perante esta situação. O fotógrafo, ali, realiza um trabalho de documentação prisional de forma a levar a crer que aquele rosto fotografado deflagra o agente de um crime.

A obra de Eder Oliveira remete à este contexto, naturalizado no cotidiano da periferia amazônica, em que são visualizadas diariamente esses perfis de pessoas em situação de vulnerabilidade social, que são acusadas por algum crime e que tem seus retratos expostos de forma irresponsável na mídia local (Figura 1). Nesta seção prevalece fotografias de crimes cruéis, em que quanto mais violento, mais popular são as vendas deste fascículo. Mas por que retratar pessoas que estão sendo acusadas de crimes? Em entrevista recente o artista afirma que quando o público entra em contato com sua obra as opiniões são diversas, até mesmo os mais conservadores opinam sobre o trabalho.

*O discurso conservador soa bem forte, e antes eu sempre escutava ‘lugar de bandido é na cadeia’ justamente porque o espectador é incapaz de compreender o discurso quando afirmo que são suspeitos que tem seus retratos retirados das folhas de jornais, quem não observa os detalhes vai categorizá-los como presidiários... e questiona a real intenção disso acreditando que se o cidadão cometeu um erro tem que ir preso mesmo. (Oliveira, 2017)*



**Figura 1** · Eder Oliveira, série *Páginas Vermelhas*, 2015. Óleo sobre tela, dimensões: 90 x 120 cm.  
Fonte: <http://www.ederoliveira.net/obras#11>

O artista questiona assim, os limites entre o real e o ficcional em sua obra, discutindo de forma política o poder das mídias e a veiculação das informações dentro das poéticas pessoais no contexto da arte brasileira. Para ele: “Existe uma relação da imagem com o espectador, e meu trabalho é buscar esta imagem e ressignificá-la” (Oliveira, 2017). Para o pesquisador Orlando Maneschy, autor do livro “Amazônia: lugar da experiência”:

*Eder Oliveira irá, ao se deter na violência cotidiana, retirada das páginas policiais, irá colocar lado a lado personagens, que por vezes, figuram em lados antagônicos, vítimas e suspeitos, levando-os, no desconhecimento, a olhar para o retrato daqueles que, muitas vezes, não queremos saber da história, sequer do olhar. (Maneschy, 2015)*

No entanto, o que interessa aqui não é conhecer a real identidade desses personagens, nem mesmo transformar suas histórias em narrativas ficcionais, pois ao partir da apropriação da imagem o artista desvela o real sentido de uma imagem para tornar aquilo que deseja em sua pintura, com foco no fotorretrato.

*O fotorretrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgasse, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. (Barthes, 1980)*

Observa-se que mesmo inconscientemente, o artista considera que existe uma relação ficcional no momento da apropriação da imagem em que reflete sobre o personagem no ato da pintura, partindo assim para criar teorias e histórias acerca do personagem que ele está retratando. Desse modo é importante lembrar que estes personagens são pessoas que o artista não conhece e/ou nunca viu pessoalmente e sua obra abre margens para as ficcionalizações acerca da identidade desses personagens, ora criminosos, ora pessoas que se encontram em situação de desmoralização no panorama social.

Para além das observações morais, deve-se levar em consideração que no momento do ato fotográfico os personagens não estão confortáveis ao posar para a fotografia, e isto revela bastante sobre a postura em que eles são retratados: o ato de esconder o rosto é comum, bem como a curvatura do corpo para frente remete à postura usual dos detentos que estão algemados e que estes atos podem modificar a forma como aquela pessoa se vê, bem como observar na fotografia que aquele ambiente não é confortável para a prática do retrato fotográfico, e diante disto é possível que aquele retratado

não se reconheça nem em uma fotografia, nem em sua pintura. A pintura de Eder Oliveira irá retratar somente aquilo que se espelha diante da imagem, e não uma interpretação dela.

Diante do diálogo entre fotografia e pintura, o trabalho de Eder Oliveira remete à questões particulares dessa relação enquanto apropriação. As fotografias que o artista utiliza para retratar seus personagens em questão observam-se que não existe um interesse em projetar uma imagem, porque as pessoas fotografadas estão em situação de vulnerabilidade social. Ao observar estas imagens o artista mantém uma intenção que influencia em sua pintura, desde o processo das camadas de tintas até a finalização da obra, é comum que neste estágio o indivíduo retratado inicialmente mude seu aspecto totalmente, modificando o contexto da imagem para falar de um retrato do outro.

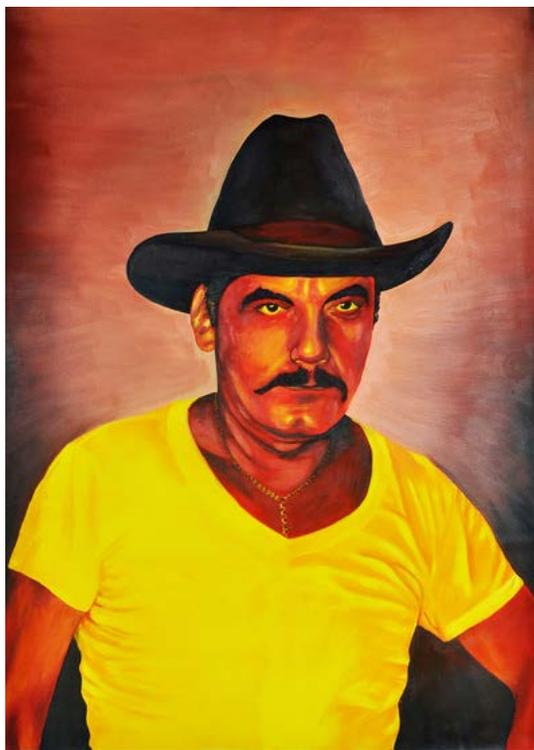
A historiadora da arte Laura Gonzalez Flores em sua obra “Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?” questiona os limites entre fotografia e pintura apontando para um paradoxo em que a fotografia só é considerada artística quando se assemelha à pintura, tendo seu referencial deslocado portanto enquanto linguagem. Para análise da obra de Eder Oliveira será abordada a relação entre o retrato e a identidade na pintura, nesse trânsito entre pintura e fotografia, porque o artista parte da fotografia enquanto apropriação para traçar seu diálogo na arte contemporânea.

## **2. Representação na pintura e apropriação na fotografia**

### **– uma relação intimista**

Diante disto vamos analisar o retrato de Quintino Gatilheiro (Figura 2), representando por Oliveira em tela e muros da capital paraense. Gatilheiro foi um anti-herói da década de 1980. Ele foi um líder da resistência no campo, porém anteriormente ele era pistoleiro e seu apelido “gatilheiro” foi adotado devido sua habilidade com o gatilho, sua rapidez no envolver da arma. Sua história no entanto revela um criminoso que se tornou justiceiro porque começou a se envolver com as causas dos colonos da região, em oposição ao governo da época que retirava as famílias de suas terras, desapropriando-as.

Este personagem vira lenda porque resolveu lutar pela causa das famílias pobres, usando suas habilidades da “pistolagem” do lado reverso, sendo assim marginalizado pela polícia, contexto em que teve seu retrato veiculado como “procurado” na região. Eder Oliveira encontra a história desse personagem através da fotografia de Miguel Chikaoka, e retrata o personagem nos muros do bairro da Marambaia, bairro tradicional em que o artista reside e que se localiza distante do centro de Belém.



**Figura 1** - Eder Oliveira, *Quintino Gatilheiro*, 2012.  
Óleo sobre tela, dimensões: 140x100cm. Fonte:  
<http://www.ederoliveira.net/obras#11>

Para a construção desta representação o artista parte da coleta de memórias e descrições referenciais através de relatos orais sobre o contexto da história desse personagem, que se transforma em retrato a partir de uma fotografia. Seu processo criativo parte de uma memória imaginativa em que se contam lendas e fatos sobre alguém que não necessariamente corresponda à realidade. Quando Eder Oliveira pinta o retrato de Quintino Gatilheiro no muro na rua da Marinha, próximo à vila militar do bairro da Marambaia, ele aproxima dos populares a imagem de um anti-herói, ampliando este contexto em que existe uma negação de observar frontalmente o rosto de um criminoso, criando uma outra relação de proximidade à imagem dessas pessoas.

É possível afirmar que existe uma identificação com este retrato no ambiente artístico, urbano ou convencional, em que este rosto não seria visto o artista não dispusesse esta relação para o observador, se o público não entrasse em contato com sua obra. Uma relação de receio se aproxima: a prática de desver — seja no caso de pessoas acusadas por algum crime ou diante de algum criminoso preso em flagrante — existe a prática de desviar este olhar do cotidiano na rua, nos ambientes que se frequenta, até mesmo no caderno policial que compõe o jornal, até aqui existe uma escolha.

Porém este confronto acontece quando o espectador visita a galeria e ao entrar em contato com a obra de Eder Oliveira, ele não confrota a imagem desse personagem que fora criminalizado, pois naquele ambiente que compõe o circuito de arte aquele olhar permanece lá, pronto para ser encarado diante de todos os visitantes. E este enfrentamento não acontece por acaso, já que a intenção do artista é retornar com estes retratos para o ambiente da galeria para causar este encontro entre o público consumidor de arte e aquele que desvia do olhar do cotidiano. Neste momento a obra de Oliveira conclui seu ciclo.

## Conclusão

Ao analisar a obra de Eder Oliveira é possível compreender nuances específicas dessa relação entre fotografia e pintura, imagem e representação. Sua obra aborda o perfil do caboclo amazônico diante da realidade de confronto com o ambiente em que se insere. Diante disto o presente artigo poderá contribuir para a compreensão do contexto amazônico dentro das artes visuais brasileira, e proporcionar reflexão sobre a forma como é apresentado a identidade cultural do homem amazônico.

## Referências

Barthes, Roland (1980) *Câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN 85-209-0480-7

Maneschky, Orlando (2013) *Amazônia: lugar da experiência*. Belém: Ed. UFPA. ISBN 978-85-63728-13-5

# Mirabilia: os curiosos gabinetes de Luiz Zerbini e José Rufino

*Mirabilia: the curious cabinets of Luiz Zerbini and José Rufino*

TATIANA DA COSTA MARTINS\*

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

\*Brasil, museografia.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Departamento de História e Teoria (EBA/UFRJ).  
E-mail: tatianacm@oi.com.br

**Resumo:** Os modos de expor dados pela ficcionalidade e ativação de trabalhos artísticos se colocam no Contemporâneo como poética para alguns artistas. Os trabalhos e exposições dos artistas brasileiros Luiz Zerbini e José Rufino — referidos no artigo — transitam neste universo. A abordagem do tema reside na análise da concepção dos trabalhos artísticos que fabulam a lógica expositiva dos Gabinetes de Curiosidades — espaço proto-museal — e que se oferecem como se sobreviessem de um mundo pré-objetivo cujo efeito estético de tal ficcionalidade reside no encantamento do sentimento maravilhoso.

**Palavras chave:** Zerbini / Rufino / gabinetes de curiosidades / exposições.

**Abstract:** *Different ways of exhibiting data through the fictionality and activation of artworks have emerged in contemporary times as a poetic language for some artists. The works and exhibitions of Brazilian artists Luiz Zerbini and José Rufino — the focus of the article — transit through this realm. The approach consists of analyzing the conception of artworks that fabulate the exhibition rationale of the Cabinets of Curiosities — proto-museum spaces — and are presented as if they had survived a pre-objective world, where the aesthetic effect of this fictionality resides in the enchantment of the sense of wonder.*

**Keywords:** Zerbini / Rufino / cabinets of curiosities / exhibitions.

### **Introdução: e no começo, os espaços e os artistas**

As relações entre artistas e museus ocupam amplo espaço de discussão na produção artística contemporânea. Através de estratégias de atuação bem delineadas, os artistas participam ativamente da inserção dos seus trabalhos nos espaços expositivos e da circulação dos projetos artísticos. Entre a participação combativa dos artistas, posteriormente, nomeada de Crítica Institucional, e as acepções poéticas das coleções e dos museus, reside um modo de agir contemporâneo. Na contemporaneidade, os projetos artísticos podem direcionar-se para o diálogo estético-expositivo prevalecendo acepções ficcionais às concepções documentais — estas últimas, requisitos do campo museológico.

Os artistas Luiz Zerbini e José Rufino, atuantes no Brasil, traçam trajetórias distintas. Mas, para refletir sobre o modo fabulador da apresentação poética de seus objetos e trabalhos, há de se compreender pontos de contato. O paulista Zerbini, radicado do Rio de Janeiro, marca o início público de sua produção na célebre exposição “Onde está você, Geração 80?” a partir da qual, no Brasil, se categoriza a refundação hedonista do retorno à pintura. Já José Rufino, natural da Paraíba, promove seu *début* também nos anos 80. No entanto, a partir de outro registro, fora do eixo Rio-São Paulo, e trazendo outra problemática para o meio artístico nacional — uma poética que atrela artes visuais e literatura.

Artistas com poéticas dessemelhantes — a partir de um olhar superficial — interessam ao artigo pela abordagem ampliada e direcionada ao espaço expositivo, especialmente, a correspondência com espaço dos Gabinetes de Curiosidades no qual paira e ativa o efeito do maravilhamento. Estrategicamente, os artistas valorizam o teor das câmaras misteriosas e extraordinárias criando um universo repleto de ficcionalidade. Tal recurso talvez os distancie da lógica conceitualista ou dos aspectos político-ativistas predominantes no ambiente do Contemporâneo.

### **1. As fabulosas Câmaras de maravilhamento no Contemporâneo**

A ‘sala da morte’ da exposição ‘O gabinete de curiosidades de Domenico Vandelli’ (Museu do Meio Ambiente — RJ (2008)/Inhotim — MG (2009) de Luiz Zerbini — concebida por Anna Dantes nas duas ocasiões — e ‘Trepanações e Outros artifícios’ (Galeria Fortes Villaça -SP) (2007) e a Exposição *Aenigma* (Galeria Millan — SP) de José Rufino (2010), revelam aspectos do sistema de arte que circunscrevem objetos, coleções, exposições e museus. A aproximação entre estes trabalhos incidem sobre processos contemporâneos que envolvem reflexões e práticas acerca do modo de expor, sobretudo, no transbordamento característico da ficcionalidade.

Das diversas leituras possíveis para as montagens ‘Sala da morte’, ‘Trepanações e Outros artificios’ e Exposição *Aenigma*, privilegiamos as correspondências com o estranho lugar Gabinetes de Curiosidades. Espaço que deu origem aos museus (séc. XV a séc. XVIII), o Gabinete de curiosidades se afirma no limite entre racional e irracional, entre natural e artificial. E, nesse registro, o Gabinete reforça sua condição de campo imaginativo e território de fabulação. Fernanda de Camargo-Moro, no catálogo da exposição ‘O gabinete de curiosidades de Domenico Vandelli’, Museu do Meio Ambiente, 2008, trata da constituição de tais espaços como lócus da realidade admirável característica do momento — entre os séculos XV e XVIII — das grandes descobertas e do mundo vontade de explorar e viajar. Para além dessa cosmovisão nascente, havia a necessidade de materializar estes contatos, balizados pelo estranhamento, através do traço incomum e da distância, e restituir espécimes, fragmentos e objetos qualitativamente colecionáveis. Assim, reunidos, tais registros são incorporados ao lugar, que é em essência, local da demonstração, da prova daquelas dessemelhantes existências. Camargo-Moro nos aponta a relação do espectro extraordinário e sua qualidade pré-objetiva:

*O ato de colecionar é considerado universal por aqueles que escrevem sua história. Naturalia, artificialia e mirabilia, colecionadas através dos tempos, buscam mostrar o mundo com um olhar maravilhado, como um dos atos mais elevados do conhecimento e uma das grandes fontes de prazer (Camargo-Moro, 2008:19).*

A assombrosa qualidade dos trabalhos expositivos selecionados nos conduz a aprofundar a relação entre as potencialidades expositivas contemporâneas e a ficcionalidade, traços marcadamente poético e literário.

José Rufino, entre a autoria de livros de ficção e exposições, deixa entrever o ambiente de *Aenigma*. Em sua transposição poética, *Aenigma*:

*... tem um pouco do escritório do meu avô, da serralharria, da marcenaria, da carpintaria, das tarefas no trato com os animais, dos trabalhos com a cana, das roças de capim e das invenções dos meninos, sempre imitando trabalhos de homens (Rufino, 2010:2)*

Memorialística que unifica família e cultura — associada ao colecionismo, significando talvez sua coleção imaginária. Nesse sentido, faz parte da disposição dos estranhos objetos que o artista apresenta, seu lugar de acolhimento — a vitrine museográfica que remonta, em geral, aos modos de expor passados. Ao mesmo tempo exalta o valor de exibição do objeto, deixa que nele permaneça seu valor de culto. De acepção Benjaminiana (1936), a transposição de tais

valores, culto para exibição, fricciona modos de operar poéticas contemporâneas. Após essa camada de leitura, deslizamos para outra: a própria natureza extraordinária do enigma exposto.

A exposição *Aenigma*, composta de quadros, esculturas e objetos/vitrines, foi realizada em São Paulo na Galeria Millan, 2010. A ambiência que se apresenta corresponde à disposição tradicional em sala ascética com os objetos posicionados nas paredes e chão. Porém, a revelação do maravilhoso consiste na (des) adequação lógica do instrumento de trabalho que, por exemplo, ganha vida no contexto do mundo natural, isto é, se expande como árvores e galhos. Há ainda máquinas e instrumentos que nada medem, mas a reunião de tais engrenagens nos orienta para o mundo técnico, porém sem funcionamento ou de qualidade operativa. E as vitrines nos remetem ao inimaginável lugar de tais fabulações.

Em *Nostrum spiritus rebellis, Nostrum spiritus domitus*, 2010, peça da exposição *Aenigma*, o artista estabelece um mostruário (monstruário, talvez?) arquitetado em retângulos cruciformes. A artimanha cria a sobreposição visual dos objetos — simulacro de obras de arte consagradas — no interior das vitrines, deixando-os mais estranhos ainda, reconhecíveis, mas descabidos. Como se pertencessem a outro universo e espaço-tempo, pois, se arranjam sobre cavaletes, escadas, talvez um reduzido armazém. As referências a Marcel Duchamp (*Roda de Bicicleta*, 1913) e Joseph Beuys (*Cadeira de gordura*, 1964) solicitam do espectador imediato dissenso. Como fazem parte tais objetos da inquietude moderna e contemporânea e ao mesmo tempo estão associados às qualidades *Naturalia, artificialia e mirabilia* do universo da ficcionalidade de Rufino? Talvez, nosso encantamento resida na quase impossibilidade de tal aderência.

Luiz Zerbini — incluso em certa e problemática vertente linear da historiografia da arte brasileira — flerta com o binômio amor (vida)-morte em momento recente de sua produção. O comissionamento da “Sala da morte” no Museu do Meio Ambiente por ocasião da Exposição “O gabinete de curiosidades de Domenico Vandelli”, 2008, e por um curto período em Inhotim, 2009, aciona no artista uma artesanania combinada a processos intuitivos e, portanto, pré-conceituais do nosso Contemporâneo. Especificamente, o tema proposto para as salas já havia sido outrora investigado pelo artista. Na ‘Trepanações e Outros artifícios’ da Galeria Fortes Villaça, 2007, Zerbini nos permite sondar uma temporalidade estranha quando fricciona mundo natural e artificial a partir de materiais e arranjos inesperados. As Trepanações originam-se de ciência antiga, milenar e egípcia, exótica — e porque não? -: técnica cirúrgica no cérebro e, por esta razão, a profanação da objetividade que o espaço expositivo coloca

em termos de fabulação se torna mote principal. Convém indicar brevemente — como uma nota a não ser esquecida — o sentido da palavra trepanação, que no lastro da produção de Zerbini é quase sempre jocoso e amoroso.

O processo que se inicia com 'Trepanações e Outros artifícios' aprofunda-se poeticamente em Zerbini na dicotomia entre amor (vida) e morte. Considerando o espectro da figura Domenico Vandelli e sua qualidade cientista-colecionista e exploratória, podemos compreender o centro de suas ações em certa condição do sujeito: viajante. De acordo com Dias: "Morte que ronda o trabalho dos viajantes, os objetos, registros e os museus de história natural. Morte que também está presente na inquietação do artista, para quem a pintura morreu" (2009: 2). E Zerbini nos assombra com os dizeres: "Acho lindo que ela [pintura] morra e não tenho intenção de fazê-la renascer... e não deixei de pensar nela em nenhum único instante." (Zerbini *apud* Dias, 2009:3)

Na exposição 'O gabinete de curiosidades de Domenico Vandelli', Zerbini torna possível catalisar uma ação investigativa correspondente ao mundo da ciência: as vertigens da taxionomia. Sobre as câmaras de maravilhamentos, Umberto Eco é preciso em sua descrição:

*Trata-se de diminutas estantes, às centenas, que reúnem pedras, conchas, esqueletos de animais curiosos, e de obras-primas de taxidermia capazes de produzir animais inexistentes. São armários, como museus em miniatura, cheios de compartimentos com achados que retirados do seu contexto, parecem relatos de histórias insanas (Eco, 2010:208).*

A sala reservada à exposição em Inhotim reúne os processos estranhos do mundo natural — perdido de modo mais latente no Contemporâneo — pré-tecnológico para ser ostentado em diversas vitrines concebidas pelo artista — que funcionam porque restituem o valor de exibição benjaminiano. O conhecimento não é analítico ou sintético em busca de uma verificação apodítica, ele é sensível e transita pelo mundo da fabulação estético-expositiva.

Assim, nos interessa trazer à reflexão os infinitos e vertiginosos assombros poéticos com os quais nossos criadores e artistas atuais — imersos no Contemporâneo — podem transformar em sublimes narrativas expositivas.

Nos trabalhos e exposições, Zerbini e Rufino adotam, primeiramente, o agir do colecionador que caracterizamos como um estado estético e produtor, ou seja, um alinhamento do sujeito. Walter Benjamin enlaça o ato de colecionar à disposição do sujeito, sempre premente de completude: "É uma grandiosa tentativa de superar o caráter irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção" (Benjamin, 2009: 239). A coleção requer um sujeito-colecionador e se

constitui pelo desejo. Indicando acepção privada, Benjamin expressa a relação do sujeito (objeto da filosofia e da arte) com seus modos produção e acumulação material revelados em processo histórico.

A experiência dos artistas com os objetos passa pela coleta, arranjo, transformação, culminando mesmo na sua desnaturalização. A acumulação dos objetos como prática artística — a coleção, potencializada pelos dispositivos expositivos — vitrines, gavetas, mesas — converte-se na ilógica classificação da ciência imaginada e não-objetiva.

A ‘Sala da morte’ (Museu do Meio Ambiente e Inhotim), ‘Trepanações e Outros artifícios’ e a Exposição *Aenigma* resultam da ativação desse sistema expositivo, no qual, o estranhamento dos objetos naquele espaço de exibição corresponde ao maravilhamento da exótica forma de colecionismo e fabulação de visualidades.

#### Referências

- Camargo-Moro, Fernanda (2008). “O Gabinete de curiosidades” In: *O Gabinete de Curiosidades de Domenico Vandelli*. Rio de Janeiro: Dantes. ISBN: 8586488321
- Benjamin, Walter. (2009). *Obras Escolhidas*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense.
- Dias, Susana. (2009) “Arte dos Viajantes.” *Ciência e Cultura*. nº 1, Vol 6,. Disponível em:<<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v61n1/a23v61n1.pdf>> Acessado em: 01 nov. 2017.
- Eco, Umberto. (2010). *A Vertigem das Listas*. São Paulo: Record.
- Galeria Millan (2010) *José Rufino sobre Aenigma*. Disponível em:< [http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/exposicoes/busca?utf8=%E2%9C%93&tipo\\_evento=Galeria+Millan&data=presente&commit=ok](http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/exposicoes/busca?utf8=%E2%9C%93&tipo_evento=Galeria+Millan&data=presente&commit=ok)> Acessado em: 31 out. 2017.
- Inhotim (2009) Gabinete de Curiosidades Domenico VandelliLuiz Zerbini. Disponível em:<[http://dantes.com.br/portfolio/vandelli\\_inhotim/](http://dantes.com.br/portfolio/vandelli_inhotim/)> Acessado em: 31 out. 2017.

# 'Modelos de resistencia' de Daniel G. Andújar

*Resistance models by Daniel G. Andújar*

ÀNGELS VILADOMIU CANELA\*

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

\*Espanha, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat Belles Arts, Departament Arts Visuals i Diseny. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: aviladomiu@ub.edu

**Resumen:** En la última edición de Documenta 14 (2017) celebrada en la ciudad alemana de Kassel y en Atenas se presentó el proyecto "Los desastres de la guerra" del artista, activista y teórico Daniel G. Andújar. El artículo se centra en las estrategias de subversión icónica y las tácticas apropiacionistas del artista, mediante un uso extendido de los medios digitales y de las tecnologías de impresión 2D y 3D. Documentos, imágenes, maquetas y esculturas digitales que le permiten un acercamiento crítico a temas de actualidad pero también visitar archivos históricos.

**Palabras clave:** Procesos de digitalización / impresión 3D / canon / género / archivo / Documenta 17.

**Abstract:** *n the last edition of Documenta 14 (2017) held in the German city of Kassel and in Athens, the project "The disasters of the war" of the artist, activist and theorist Daniel G. Andújar was presented. The article focuses on the strategies of iconic subversion and the appropriationist tactics of the artist, through an extended use of digital media with the 2D and 3D printing technologies. Documents, images, models and digital sculptures that allow a critical approach to current issues but also revisit historical archives.*

**Keywords:** *Digitalization processes / 3D printing / canon / genre / archive / Documenta 17.*

## Introducción

Daniel G. Andújar (n. Almoradí, 1966) es artista, activista y teórico que trabaja y vive en Barcelona. Miembro histórico de <http://irational.org> (referente internacional del arte en la red). En 1996 pone en marcha *Technologies To The People* (TTTP), una compañía ficticia en la red. Mediante el extenso registro de audios, escritos e imágenes en la red que conforman *Archivo Postcapital (1989-2001)*, nos invita a reflexionar sobre las condiciones de producción, distribución y acumulación de las imágenes en el mundo contemporáneo.

G. Andújar ha expuesto en numerosos museos y centros de arte, así mismo a participado en eventos artísticos de relevancia internacional como la Bienal de Venecia, Manifesta, etc. El año 2015 el trabajo de Daniel G. Andújar es objeto de una exposición retrospectiva bajo el título *Sistema Operativo* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid comisariada por Manuel Borja-Villel (García Andujar, 2015).

### 1. Los desastres de la guerra en Documenta 14

El pasado verano tuvo lugar la catorceava edición de Documenta. Se trata de uno de los acontecimientos internacionales de arte contemporáneo de más relevancia, que tiene lugar cada cinco años en la ciudad alemana de Kassel. Bajo el título “Learning from Athens” su Director artístico el polaco Adam Szymczyk juntamente con el equipo de curators han propuesto una estructura dual para esta edición. Es decir, por primera vez desde la creación en el año 1955 por su artífice Arnold Bode, Documenta tendrá dos sedes en el mismo plano de igualdad: Atenas (del 8 abril al 16 de julio) y Kassel (del 10 de Junio al 17 de setiembre). Así mismo, a los artistas participantes se les invitó a concebir sus proyectos artísticos en este contexto de relaciones dinámicas entre ambas ciudades y a desarrollar una obra en cada ciudad. Justamente para los organizadores de Documenta el interés de Atenas recaía en esta relación de conflictividad dentro del marco europeo, por un lado representa la cuna de la cultura clásica pero al mismo tiempo se entiende como signo del conflicto europeo.

*Los desastres de la Guerra* de Daniel G. Andújar (2017) se despliega en dos instalaciones de gran complejidad en ambas ciudades, que comparten conceptos pero también las diferencia aspectos significativos que analizaremos a continuación.

El artista desarrolla dos líneas de investigación, por un lado aborda la historia de las estrategias bélicas de las culturas prehelénicas y sus repercusiones en las relaciones entre Alemania y Grecia durante el Nacionalsocialismo y en la actualidad. Y por otro lado, la idea de canon como construcción cultural le sirve para introducirnos en los conceptos de copia y original. Así mismo,

contextualiza su proyecto en cada ciudad y entorno, y lo hará mediante la estrategia de adopción y construcción de imágenes, tal como nos dice el artista, “reciclar el paisaje visual que ya existe forma parte de la posición ética y política dentro del trabajo”. Aquí el papel del artista está muy próximo al del explorador de antaño, al del investigador de campo que viaja a los lugares a intervenir, investiga en los Archivos y Bibliotecas, realiza reuniones, encuentros y entrevistas con entidades y personas de interés, colabora con artesanos, hackers y otros diseñadores en la formalización de los proyectos.

### 1.1 Los desastres de la guerra, *Akademia de los Metecos*. Atenas

*Los desastres de la guerra, Akademia de los Metecos* (2017) (Figura 1) presentada en el EMST-Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Atenas, se dispone dentro del *white cub* del Museo y aborda una determinada manera de destruir el canon para reconstruir otro canon.

La instalación se inicia con un grabado de William Hogarth, de la serie *La batalla de las Imágenes*, en éste se aprecian tres Ángeles dibujando un modelo que tiene cinco pechos. Cada Ángel dibuja una versión diferente de la modelo, el primero como si fuera una mujer normal, el segundo solo dibuja la cara de la modelo como ideal de belleza y finalmente el tercero está dibujando fielmente el modelo con sus rarezas anatómicas. A partir de aquí, en el centro del espacio se dispone una gran mesa alargada (Figura 2) que muestra 60 modelos de esculturas griegas impresas en 3D en PLA blanco y de colores. De hecho el material nos recuerda que las esculturas clásicas nunca fueron blancas sino que originalmente estaban policromadas. Dispuestas a modo de procesión militar las posturas y los colores de las figuras van incorporando defectos y cambiando hacia formas más placidas y porosas, desproporcionadas, posturas mucho más eróticas, etc. En definitiva cambian su condición de género.

Los códigos para imprimir estas figuras están hackeados directamente del Museo Arqueológico de Atenas. Hoy en día escanear y apropiarse de estas figuras está al abasto de todo el mundo y existe todo un mundo de aficionados que se dedican a ello. Tan solo se requiere instalar en el móvil un programa de fotometría y hacer unos registros fotográficos con nuestro dispositivo móvil para posteriormente convertir en código 3D mediante un archivo digital stl. Pero Andújar no solo piratea las figuras sino que modifica las formas clásicas de representación a partir del propio software 3D. Los programas 3D son complejos dado que los parámetros son muy amplios y permite incorporar una gran variabilidad de datos, pero cuando intentas cambiar el género no te lo permite, el sistema colapsa, nos dice el artista:



**Figura 1** · Daniel Garcia Andújar, *The Disasters of War, Metics Akademia*, 2017, instalación, medios mixtos.Documenta 14, EMST, National Museum of contemporary Art, Atenas. Fuente: propia.

**Figura 2** · Daniel Garcia Andújar, *The Disasters of War, Metics Akademia*, 2017, instalación, medios mixtos.Documenta 14, EMST, National Museum of contemporary Art, Atenas.Fuente: propia.

*Cuando comprendes todo el sistema y su lenguaje, tienes la capacidad de hackearlo, para bien o para mal. Puedes usar este lenguaje para transformar, hacer pequeñas transformaciones, como en este icono, una escultura clásica que rompe con los estándares clásicos porque representa un cuerpo en diferentes proporciones (García Andújar, comunicación personal 2017).*

A un lado de la mesa encontramos el molde a escala real de la estatua de Poseidón, situado dentro de una estructura de madera, la misma que se utiliza para almacenar las esculturas en los Museos. Esta parte de la instalación nos remite a las replicas o a las denominadas “copias originales” que se llevan a cabo de las piezas del Museo Arqueológico de Atenas. Copias certificadas por el Gobierno griego para vender a otros museos del mundo. Los códigos de estas esculturas nos hablan también de “restitución”, sin duda otro gran debate en Grecia cuyos fondos culturales fueron expoliados en el pasado y se encuentran en Museos como el Pergamon de Berlín.

Finalmente, en las diferentes paredes se disponen a modo de Atlas diversas series de fotografías, imágenes y dibujos. Series que nos van contando un relato sobre el cuerpo humano como dato. Imágenes extraídas de los conocidos Atlas de las tipologías raciales utilizadas en la construcción del canon ario; portadas de la revista Adler que nos muestran el canon clásico nacionalsocialista a través de las fotografías de *Olympia* (1936) de Leni Riefenstahl, etc. Por otro lado una serie de fotografías de los talleres donde se realizan las réplicas arqueológicas en Grecia y de los talleres de los falleros en Valencia, etc.

Todo ello orientado a repensar por qué todos tendemos a tener el mismo aspecto. La cultura del *selfies* nos demuestra que sin cirugía y sin manipulación genética también se puede manipular el cuerpo. En tanto que todos utilizamos la misma herramienta de representación de nuestros cuerpos, con la misma técnica, el mismo enfoque, el mismo objetivo, nuestro mundo se simplifica y la realidad se torna homogénea.

*Creo que el arte tiene la capacidad de transformar la realidad. Creo que el arte nos permite generar modelos de resistencia que transforman las practicas culturales tomadas de la maquinaria de la digitalización en un proceso creativo. Esto no necesariamente conduce a la aculturación y la recepción pasiva de la culturas globalizadas; las estructuras que creamos condicionan nuestra percepción de la realidad, pero podemos modificarlas, incluso transformarlas, y tal vez incluso somos capaces de piratear el cuerpo del trabajador como una forma de resistencia. (Andújar, comunicación personal 2017)*



**Figura 3** · Daniel Garcia Andújar, *The Disasters of War/ Trojan Horse*, 2017, instalación, medios mixtos. Documenta 14, Neue neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel. Fuente: del artista.

**Figura 4** · Daniel Garcia Andújar, *The Disasters of War/ Trojan Horse*, 2017, detalle de la instalación. Documenta 14, Neue neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel. Fuente: del artista.

**Figura 5** · Daniel Garcia Andújar, *The Disasters of War/ Trojan Horse*, 2017, detalle de la instalación. Documenta 14, Neue neue Galerie (Neue Hauptpost), Kassel. Fuente: del artista.

## 1.2 Los desastres de la guerra/Caballo de Troya. Kassel

*Los desastres de la guerra/Caballo de Troya* (2017) (Figura 3) en Kassel se presentó en la Neue neue Galerie (Neue Hauptpost), una gran nave industrial almacén de la Oficina Central de Correos. Aquí de nuevo la instalación se iniciaba con el grabado “Yo lo vi” de la serie *Los desastres de la guerra* de Goya. A continuación, un Atlas de imágenes a manera Aby Warburg se ordena a lo largo de la pared. Un gran archivo-mosaico de fotografías, collages, gráficos, documentos y textos. Andújar mantiene en todos los cuadros que conforman el mosaico la manera de Goya, bajo cada imagen escribe a mano lo que el artista piensa.

En el espacio central se levantaba *Caballo de Troya*, concebida como un anti-monumento y una revisita que el artista hace sobre los “Juegos nocturnos de la guerra” (Reichs Veterans Day, Kassel, 4 de junio de 1939) en Alemania durante el período nazi. Acontecimiento que tuvo un espectacular despliegamiento militar con la asistencia del Führer en la ciudad de Kassel.

Caballo de Troya consiste en una gran estructura de madera transparente, de cinco metros de altura, que en su interior acoge esculturas clásicas griegas, todo ello coronado en la cúspide por una figura triunfante cuya condición de género es cambiante y ambigua (Figura 4). Esta figura es la única dentro del complejo escultórico que esta tratada de manera policromada y esta inspirada en la escultura del guerrero *fighting Gaul* que se encontraba originalmente en el vestíbulo del Museo de la guerra de Atenas tratada como trofeo. Aquí el cuerpo esta sometido a la posición forzada del guerrero aunque el modelo este roto y fragmentado. En este caso, se trata de una pieza que pertenece al Museo Arqueológico y esta prohibido la realización de réplicas.

Las esculturas que contiene la estructura (Figura 5) han sido creadas con la ayuda de un software para producir una combinación aleatoria de tipos de cuerpo. Estas figuras fueron construidas por el equipo de artesanos falleros Taller Manolo Martín, especializados en la realización de las tradicionales Fallas siguiendo la técnica tradicional construidas únicamente en cartón y papel.

Siguiendo este ritual la escultura-falla (Figura 6) de Kassel también paso a formar parte de la particular cremà de las ‘fallas’ el sábado 23 de junio por la noche, como parte de esta celebración pagana que busca liberar lo que no se necesita. La escultura-falla fue trasladada desde la Neue neue Galerie hasta el Nordstadtpark, escoltada por una procesión de asistentes, ambientados por grupos folklóricos de “Dolçainers i Tabaleters”. Allí una vez entrada la noche se procedió a la preparación de los fuegos artificiales y la quema de la falla, todo ello dentro de un gran dispositivo de seguridad.



**Figura 6** · Daniel Garcia Andújar, *Trojan Horse/ Quemar el canon*, 2017, detalle de la falla.  
Documenta 14, Nordstadtpark, Kassel.  
Fuente: del artista.

Volviendo a los elementos que conformaban la instalación de Kassel, sobre una mesa encontramos un puzzle del Guernika de 3000 piezas, una tarea absurda dado que nunca podrá ser completado. Mas allá, una serie de dibujos sobre la tortura realizados mediante un programa digital de dibujos 3D mecanizando una plumilla y un bolígrafo con un robot. Aquí de nuevo los dibujos representan determinadas posiciones universales de las torturas aplicadas en diferentes regímenes dictatoriales, que el artista ha ido observando y estudiando. Tanto los dibujos como las esculturas van acompañados de los códigos QR de tal manera que podías descargar para imprimir.

En definitiva, en la medida que avanzamos en la lectura de los documentos, imágenes, gráficos que conforman este gran Atlas nos damos cuenta que cada vez más las imágenes se convierten en código, las listas y los dibujos cada vez son más invisibles y se traducen a fórmulas matemáticas. “El artista contemporáneo habita un mundo de ordenadores. La cuestión marxista de la representación y reapropiación de la tecnología de producción es ahora una cuestión de interfaz y codificación” (Preciado, 2017). Y para el artista el archivo ya no es tan solo visitable y revisitable sino que habitamos dentro de éste.

### Conclusión

En conclusión, según Andújar, “La práctica artística puede convertirse en un lugar estratégico de resistencia a las interpretaciones estandarizadas de los medios digitales como maquinaria de control y mediación del capitalismo”. Así mismo, su trabajo nos lleva a un cuestionamiento de la autoría de las obras y del papel del artista dentro de este mundo digital, apropiándose y agregando relatos a las imágenes existentes. Ideas de comunidad, asamblea, etc, le sirven a Andújar para replantearse la función del Museo hoy, donde los visitantes dejan de ser público pasivo para convertirse en participantes. Y en este sentido, nos dice el artista, “el Arte permite generar modelos de resistencia que convierten la difusión cultural generada desde la maquinaria de los procesos de digitalización en un proceso creativo que no necesariamente lleva a la aculturación y a la receptividad pasiva de las culturas globalizadas”.

Una gran parte de la información de éste artículo se obtuvo durante el workshop “Territorio de Resistencia” (noviembre, 2017) que el artista impartió en el Master ProdArt de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona.

## **Referencias**

García Andújar, Daniel (2015) *Sistema operativo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN:

978-84-8026-505-8

Preciado, Paul B. (2017) "Daniel García Andujar". In *documenta 14: Daybook*. Munich: Prestel. ISBN: 978-3-7913-5654-9

# Lugares transpostos

## *Transposed Places*

TERESINHA BARACHINI\*

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

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais (UFRGS-IA-DAV) e Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS). R. Senhor dos Passos, 248, Centro, Porto Alegre, RS, 90020-180, Brasil. E-mail: tete.barachini@gmail.com

**Resumo:** O artista mexicano Héctor Zamora (1974) utiliza o barco como o protagonista de sua performance-instalação *Ordem e Progresso* (2017, 2016, 2012) e, ao propor novas versões deste trabalho, ele acaba por recontextualizá-lo e ressignificá-lo. Diante de sua versão em Lisboa, Portugal, somos resgatados pelo espetáculo dirigido pelo artista e executado por imigrantes viajantes. Questões políticas, sociais e culturais são potencializadas pelo objeto(barco) enquanto lugar transposto para um lugar sem lugar.

**Palavras chave:** Barco / espaço / lugar / Héctor Zamora.

**Abstract:** *The Mexican artist Hector Zamora (1974) turns the boat into the main character of his performance-installation "Ordem e Progresso" (2017, 2016, 2012) and, by creating new versions of it, he continuously gives new context and meaning to his art. At his version in Lisbon, Portugal, we are taken by the spectacle directed by the artist and starred by immigrants in route. Political, social and cultural issues are enhanced by the object (boat) as a place transposed to another site where it does not belong.*

**Keywords:** *Boat / space / place / Héctor Zamora.*

Para iniciar este artigo tomo emprestadas as palavras de Michel Foucault em seu texto *Outros Espaços* (1984), quando este afirma que “o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar”, e que, devemos compreender que o “barco foi para a nossa civilização do século XVI aos nossos dias, ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico”, mas com certeza, “a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos, os sonhos se esgotam” e, a imobilidade se presentifica.

Que lugar é este, no qual um homem nu senta-se na proa de um barco e olha introspectivamente para outro lugar que está além do espaço em que este se encontra ou que se possa imaginar existir? O escultor Ron Mueck (1958), com seu “Man in a boat” (2002), nos trás um objeto real — o barco — e, convida-nos à deriva na companhia do seu personagem solitário, reafirmando a sua premissa de que uma escultura deve ser mais que um mero objeto expositivo, deve ter algum tipo de presença (Glueck, 2006 e Tanguy, 2003). Uma presença que se coloca no lugar sem lugar. Inacessível materialmente.

Diferentemente, o artista brasileiro Vik Muniz (1961) se apropria da imagem de um barquinho de papel, cujas referências estão ligadas a brincadeiras de infância, para construir o seu *Lampedusa* (2015) e fazê-lo deslizar pelas águas da Itália, na Bienal de Veneza. A embarcação foi revestida em toda a sua superfície com a representação em grande escala das páginas de um jornal local, o qual trazia as notícias do dia seguinte da tragédia ocorrida em 2013, quando 360 imigrantes naufragaram na costa da ilha italiana Lampedusa. Em um artigo de 2015, Jonathas Jones afirmará que o barco de Vik Muniz flutuará nas águas europeias de forma equivocada, porque “with the death toll mounting, that’s simply not enough.” E, ainda, contrariado com este barco, pergunta-nos: “Will it be a powerful or in any way adequate artistic response to this vile betrayal of common humanity?”

Questões ideológicas e políticas já haviam sido abordadas na Bienal de Veneza em 2011, quando o artista mexicano Héctor Zamora (1974) reinstalou, no Palácio Papadopoli, a sua escultura-instalação *BAM — construction of the century!* (2010). Um navio cuja estrutura permanecia incompleta em uma alusão à falta de espaço suficiente para contê-lo. Com este projeto, o artista propôs uma crítica, segundo Tatiana Cuevas (2012), à linha ferroviária *Baikal-Amur-Mainline* (BAM), iniciada no século XIX, um projeto não concluído e quase utópico que simbolizava o progresso, força e grandeza do império soviético.

Desde então, o objeto *barco* tem sido uma constante nas abordagens políticas e sociais na obra de Héctor Zamora. E, entre os seus últimos projetos, está



**Figura 1** · Héctor Zamora(2017), Ordem e Progresso, MAAT, Lisboa Foto: Cortesia do MAAT.

**Figura 2** · Héctor Zamora(2017), Ordem e Progresso, MAAT, Lisboa Foto: Cortesia do MAAT.

a nova proposição da *performance*-instalação *Ordem e Progresso* (2017) (Figura 1), apresentado em Lisboa, Portugal. Sua primeira versão ocorreu no *Paseo de los Héroes Navales*, na cidade de Lima, no Peru, em 2012 e uma segunda versão, aconteceu em 2016, no *Palais de Tokyo*, em Paris, na França.

Se na cidade de Lima, a embarcação demolida pelos operários representava para Cuevas (2012) “uma alegoria do desmantelamento do universo simbólico e as aspirações que a navegação incorpora”, em Paris, as condições oferecidas para refazer a obra acabaram por indicar outro caminho. Ao levar o trabalho para dentro de um espaço fechado expositivo com um número maior de barcos, algo do espaço opressivo da obra *BAM — construction of the century!* — foi retomada e ressignificada. E, neste novo contexto, além das questões envolvendo a pesca industrial, outras ressonâncias aconteceram, pois havia também as discussões sobre as imigrações e os atentados ocorridos na Europa naquele momento. Zamora nos lembra que,

*les bateaux symbolisent l'aventure et la découverte, l'espoir d'un abri ou la possibilité de survivre dans un environnement hostile. S'ils véhiculent un imaginaire nourri des grandes épopées mythologiques, ils sont aujourd'hui symboliquement liés à la crise migratoire et à la devise de la ville de Paris 'Fluctuat nec mergitur' — il est battu par les flots mais ne sombre pas.*(Zamora, 2016, s/p)

Na Galeria Oval do MAAT (Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia), em Lisboa, Portugal, para a *performance*-instalação *Ordem e Progresso* (2017), foram dispostos sete barcos para serem destruídos em uma ação coletiva durante a abertura da exposição. Segundo a curadora Inês Grosso (2017), os barcos selecionados, além de fazerem uma alusão explícita à pesca artesanal, evocavam “a memória histórica e cultural do patrimônio marítimo-fluvial português” e, ainda,

*com uma mensagem política contundente e atual, Ordem e Progresso propõe uma reflexão sobre os efeitos e consequências do progresso, da globalização e da economia de mercado, e levanta uma diversidade de questões políticas, econômicas, sociais e culturais, que se estendem às dos refugiados e às políticas anti-imigração decretadas por certas potências mundiais.* (Grosso, 2017, s/p)

Perplexidade perante a *performance* (Figura 2) que ocorreu na Galeria Oval do MAAT. Dirigida por um artista e executada por um grupo de imigrantes, operários temporários, contratados para esta ação que os representa e os destitui, concomitantemente. Por isso, não posso deixar de achar ambíguo o fato de se

contratar trabalhadores, para destruir antigos barcos de pesca, os quais foram construídos por outros trabalhadores e, mais, utilizados para a sobrevivência de muitos outros e sua comunidade. Pergunto, porque destruí-los? Que significados estão ali postos neste ato performático? Em entrevista a Paulo Mendes, Héctor Zamora esclarece que,

*no começo, o projeto foi muito experimental, começou só com um barco e o trabalho todo desenvolvido na rua, numa praça pública e num período de tempo curto. Esteve associado a um protesto, organizado em frente ao parlamento peruano. Antes desta intervenção, eu ainda não tinha feito nenhuma obra em que o trabalhador ficasse em primeiro plano. (...) Em Lima, foi a primeira vez que os trabalhadores estiveram presentes no contexto dos doze dias que passaram a destruir o barco. (Mendes; Zamora, 2017)*

O artista tem afirmado que tenta sempre estabelecer com quem trabalha em suas obras uma relação mais íntima possível, ou seja, que cada trabalhador contratado deve ter o entendimento do que estão participando e, mais, para o Héctor Zamora (2017) “é importante que sejam realmente trabalhadores.” Em *Ordem e Progresso* (2017), por exemplo, foram contratados apenas trabalhadores imigrantes e negros, evidenciando a sua massiva presença em Portugal e trazendo à tona as questões relacionadas aos preconceitos racistas advindos da história do país em suas ações colonialistas. No entanto, não acredito que possamos esquecer a potência dos significados que são tão caros a Portugal e mais especificamente a Lisboa, no concerne não apenas a sua história marítima, mas a todo o imaginário que se constitui com e a partir deste.

Maria do Carmo C. Mendes (2013:79) nos traz o livro *A cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão, para nos falar de uma distinção que a autora faz entre ‘turistas’ e ‘viajantes’, no qual o imigrante, com certeza, não é um turista.

*Os turistas vão à procura de lugares para fugirem de si próprios e logo os trocam por outros e fogem para mais longe. Os viajantes vão à procura de si noutros lugares, e nenhum esforço lhes parece demasiado e nenhum passo excessivo, tão grande é o desejo de se encontrarem. As agências de viagens e os turistas só se interessam, obviamente, pelas cidades reais. Os viajantes preferem as cidades imaginárias. Com sorte, conseguem encontrá-las. (Gersão, 2011:31)*

Héctor Zamora é um viajante que não se deixa enganar pela promessa da existência do paraíso no outro lado da margem ou um ‘paraíso’ estampado na pintura de um barco (Figura 3), nem tão pouco aceita passivamente o lema da ordem e do progresso como premissa para aquele que se sente sempre estrangeiro nos lugares sem lugares. Afinal, segundo Silva (2013:58), “[t]odos os lugares



**Figura 3** · Héctor Zamora(2017), *Ordem e Progresso*, MAAT, Lisboa Foto: Bruno Simão

são no estrangeiro”, portanto, o viajante “adota para si a lei da metamorfose que abrange, assim, o sujeito (estrangeiro) [*imigrante*] e o objeto (lugares)[*o barco*].”

As embarcações representam em si a história das civilizações, das colonizações, das conquistas, dos sonhos, da fuga, do encontro, da sobrevivência, enfim, das viagens! Zamora carrega em sua bagagem, os seus barcos e dentro deles a sua imaginação e as suas inquietações e, a cada abrir de mala, ele dispõem seus objetos-barcos recontextualizando e ressignificando os lugares e transpondo para o barco tantos outros lugares, que são o mesmo e o diverso concomitantemente. O barco é o espaço da experiência plural e complexa.

Quando provocado por Paulo Mendes, sobre o título da entrevista ser “a destituição da ordem e do progresso”, Héctor Zamora responde que “metaforicamente o título da instalação remete para o positivismo. A ordem e o progresso para qual o título alude seria precisamente o oposto ao esperado” e, complementa a sua fala dizendo: “interessa tentar olhar as coisas sobre outra perspectiva, diferente daquela que normalmente assumimos. Dentro do caos que de momento está instalado dentro da Sala Oval do MAAT, existe uma beleza que só foi possível a partir da destruição dos barcos, o que se relaciona com reflexões que remetem para o título e para diferentes leituras da obra.

Para a curadora da exposição Inês Grosso o trabalho *Ordem e Progresso* (2017) traz uma mensagem política contundente, ao mesmo tempo em que atualiza a prática da naumaquias, pois “mostra-nos os restos de uma batalha e o corpo de outra, ainda em curso: a batalha que procura despertar-nos para uma reflexão sobre o papel da arte numa época definida pela espetacularização e virtualização da vida.”

É inimaginável pensar que possamos ficar impassíveis diante das sete embarcações portuguesas destruídas e dispostas cenograficamente na Galeria Oval do MAAT após a *performance* realizada pelos trabalhadores. O espetáculo permanece latejando no espaço com seus vestígios ali dispostos.

Somos imigrantes!

Somos viajantes!

## Referências

- Cuevas, Tatiana (2012) *Orden y Progreso: Paseo de los Héroes Navales*. Site oficial de Héctor Zamora. Acesso em: novembro de 2017. Disponível em: <<https://lsd.com.mx/artwork/orden-y-progreso/>>
- Foucault, Michel. (1984) "Outros espaços" In Foucault, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro, Brasil: Forense, 2009. p.411-422. ISBN 978852180390-4
- Glueck, Grace. (2006, 10 novembro) "Giant Baby, Dead Dad and Others, Realer Than Real". *Journal The New York Times*. New York, EUA. Acesso em: novembro/2017 Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2006/11/10/arts/design/10muec.html>>
- Grosso, Inês (2017) "Héctor Zamora: ordem e progresso." MAAT — Museu de Arte e Arquitetura e Tecnologia. Galeria Oval/Oval Gallery. Lisboa, Portugal: Fundação EDP, 2017. ISBN 9789728909291
- Jones, Jonathan (2015, 21 abril) "A giant paper boat? Art's response to migrant drownings should be way more aggressive". *Jornal The Guardian*. Londres. Acesso em: novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/apr/21/lampedusa-migration-deaths-sea-venice-biennale>>
- Mendes, Maria do Carmo Cardoso (2013) "Da Grécia para Portugal: A cidade de Ulisses de Teolinda Gersão.". In Álvares, Maria C. D.; Curado, Ana L. A.; Sousa, Sérgio Paulo Guimarães. *O imaginário das viagens: literatura, cinema, banda desenhada*. Portugal: Edições Húmus, 2013. ISBN 9789897550188
- Mendes, Paulo; Zamora, Héctor (2017) "Héctor Zamora entrevista por Paulo Mendes. A destituição da Ordem e do Progresso". *Revista Contemporânea*. Portugal: Lisboa, março/abril, 2017. Acesso em: novembro de 2017. Disponível: <<http://sub.contemporanea.pt/MARCOABRIL2017/HectorZamora/>>
- Silva, João Amadeu Oliveira da (2013) "Todos os lugares são no estrangeiro: contributos para uma lei da metamorfose em Herbert Helder." In Álvares, Maria C. D.; Curado, Ana L. A.; Sousa, Sérgio Paulo Guimarães. *O imaginário das viagens: literatura, cinema, banda desenhada*. Portugal: Edições Húmus, 2013. ISBN 9789897550188
- Tanguy, Sarah. (2003). "The Progress Big Man A Conversation with Ron Mueck." *Sculpture Magazine*. Vol. 22. N° 6. Washington DC , EUA, julho/agosto/2003. Acesso em: novembro de 2017. Disponível em: <[http://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul\\_aug03/mueck/mueck.shtml](http://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul_aug03/mueck/mueck.shtml)>
- Zamora, Héctor. (2016) *Ordre et Progrès*. Site oficial de Héctor Zamora. Acesso em: novembro de 2017. Disponível em: <<https://lsd.com.mx/artwork/ordre-et-progres/>>

# Patrícia Di Loreto: olhar o passado com olhos do presente

*Patricia Di Loreto: looking at the past with  
eyes of the present*

SANDRA MAKOWIECKY\*

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

\*Brasil, professora.

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

**Resumo:** Patrícia Di Loreto é artista argentina com grande ligação com a Ilha de Santa Catarina, Brasil, onde encontrou um colorido muito especial, que adotou em sua obra. Estudou desenho e pintura no Peru e na Espanha e na Escola Nacional de Belas Artes Prilidiano Pueyrredón, na Argentina. Realizou uma rigorosa formação acadêmica, combinando o óleo e gravura com sutis colagens que ampliam as pinturas ao ponto de transformá-las em um trabalho de montagem e riqueza pictórica, refletindo passado no presente.

**Palavras chave:** Patrícia Di Loreto / cotidiano / passado no presente.

**Abstract:** *Patrícia Di Loreto is an Argentinian artist, with a great connection with Santa Catarina Island, Brazil, where she found a very special colored environment, which she adopted in her work. She studied drawing and painting in Peru and Spain, and at the National Fine Arts School Prilidiano Pueyrredón, in Argentina. She performed a rigorous academic graduation, combining oil on canvas and engraving with subtle collages that amplify the paintings up to transforming them in an assembling work, very rich pictorially, reflecting the past in the present.*

**Keywords:** *Patricia Di Loreto / daily life / past in the present.*

## Introdução

A artista nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1965, estudou desenho e pintura no Peru e na Espanha e na Escola Nacional de Belas Artes Prilidiano Pueyrredón, na Argentina. Ao pintar o mundo em torno dos relacionamentos, Patrícia Di Loreto exalta a palavra amizade em seus trabalhos e como artista itinerante, procura cultivar e compartilhar experiências com diferentes artistas, em diferentes países. No trabalho de Patrícia, a técnica da pintura sobrevive com muita matéria, muita cena, muita cor, muita tinta, em equilíbrio formal. Ao olhar para as obras de Patrícia Loreto, lembramos de imagens de obras de outros artistas. Seu trabalho nos diz que é fundamental pensar o estatuto contemporâneo da arte conhecendo as visões da arte que existiram antes e os esforços muitas vezes imensos que foram feitos para sistematizá-las, em uma extensão do conceito de arte contemporânea, com uma tradição de olhar o passado com olhos do presente. Os conteúdos presentes na obra de Patrícia são de longa tradição. Ela mesma reconhece isso. O que vemos nas superfícies cobertas de Patrícia? A História é sobretudo um *passado histórico*, aquele passado que é buscado pelo sincero desejo de saber, de conhecer, de entender. Seu trabalho artístico é uma mescla de culturas diversas em que retrata a sensualidade da mulher, da vida boêmia, cotidiano social, relacionamentos, amizades.

Em 2007, participou em Florianópolis, de uma individual no Centro Integrado de Cultura — CIC e na sequência, desenvolveu grande ligação com a Ilha de Santa Catarina, Brasil, onde encontrou um colorido muito especial, que adotou em sua obra. Em 2017, finalmente, se muda para a Ilha.

### 1. Por um contexto

Com o fim do modernismo na arte e o surgimento da pós-modernidade (na década de 1970), operaram-se mudanças definitivas relativas à concepção de arte, aos conceitos, às técnicas, aos materiais, portanto, redimensionando os processos poéticos, estéticos, teóricos, o papel do artista e o próprio espaço da arte. A arte produzida na cena contemporânea é, portanto, reflexo dos acúmulos e das experimentações históricas bem como reflexo do próprio contexto contemporâneo, globalizado, híbrido, acelerado, transdisciplinar, plural, polissêmico, neobarroco, aberto à alteridade e tantos outros adjetivos. Justamente por isso, a arte contemporânea combina materiais, linguagens, tecnologias e locais de maneira ilimitada. A pintura, no mesmo caminho da dissolução das fronteiras das linguagens, assimilou os conceitos que se abriram a partir da *Arte Conceitual*, *da Arte Povera*, *da Arte Processual*, *da Arte Ambiental*, *da Performance*, *da Land Art*, entre outras, onde artistas experienciaram contextos mais amplos, repletos de possibilidades distanciadas de seu núcleo técnico e formal.

Todavia, Patrícia se mantém dentro de uma clave da pintura, realizando seu trabalho totalmente alinhado à contemporaneidade, sem abrir mão da técnica e do ofício da pintura. No trabalho de Patrícia, a técnica da pintura sobrevive e vive intensamente, com muita matéria, muita cena, muita cor, muita tinta, sempre em equilíbrio formal. A mudança que vem sendo operada no campo da arte sobretudo a partir da década de 1960, direcionando esta para um “campo ampliado”, com a aproximação entre a gravura e outras linguagens, tem afetado a produção de vários artistas. Cruzamentos e contaminações permeiam as obras, seja do ponto de vista técnico, poético ou conceitual, por meio da combinação entre diferentes procedimentos, apontando também para a permeabilidade de fronteiras entre as linguagens artísticas. Trata-se de uma expansão das questões relacionadas à própria prática artística, na qual estão imbricadas as relações histórico-técnicas que determinam uma ruptura de categorias e gêneros estanques, a partir das quais o artista é visto como um construtor de possibilidades poéticas que opera para o alargamento dos elementos presentes na tessitura cultural. De fato, Patrícia faz pintura, olhando o passado com os olhos do presente.

## 2. Passado no Presente — imagens não são unitemporais.

Ao olhar para as obras de Patrícia Loreto, nos vem a mente, como diz Stéphane Huchet (2012:13), que não é possível pensar o estatuto contemporâneo da arte sem conhecer as visões da arte que existiram antes e os esforços muitas vezes imensos que foram feitos para *sistematizá-las*. Não se pode produzir hoje uma teoria das imagens, sobretudo no contexto de uma fragmentação das práticas sob o efeito da multimídia e das tecnologias, sem conhecer as concepções do campo plástico que muitos historiadores, críticos e teóricos tiveram antes, ou seja, não há como defender que as coisas surjam de um nada, de um vazio. É fundamental situarmos o funcionamento fenomenológico e a semiótica das imagens contemporâneas em sua perspectiva histórica, na perspectiva da história da representação e de seus desdobramentos determinados pela evolução, tanto das técnicas quanto das visões críticas que acarretaram.

Talvez por esse motivo, possamos olhar para as obras de Patricia Di Loreto e pensar em artistas que vieram antes dela e olhar novamente para as obras dela com olhar renovado de nosso tempo. Pensamos em Pierre Bonnard (1867-1947), Felix Vallotton ( 1865-1925), Toulouse Lautrec ( 1864-1901 ), Gustave Moreau ( 1826-1898), Puvis de Chavannes ( 1824-1989), Odilon Redon (1840-1916 ), Maurice Denis ( 1870-1943 ), Edouard Vuillard ( 1868-1940), Paul Sérusier ( 1864-1927), Raoul Dufy (1877-1953), Peder Severin Krøyer (1851 — 1909), Henri Matisse ( 1869-1954) e muitos outros. A maioria destes, viveu na famosa *belle*

*époque*, na transição do século XIX para o século XX, muitos fizeram parte do grupo francês, chamado *Nabis*, formado na década de 1880, que, sob influência da linguagem e técnica pictórica do pintor francês Paul Gauguin, procuraram um caminho para uma arte espiritual de dimensão universal, constituindo uma das tendências do movimento simbolista. A lista é grande, pois não se tratam de influências diretas, tratam-se de constelações. Patrícia exerce essa mescla em seus trabalhos (Figura 1, Figura 2, Figura 3 e Figura 4). Na Figura 3, ao fundo, na extrema direita, vemos um quadro na parede de temática marinha, em clara alusão ao artista plástico Sílvio Pléticos, que mora em Florianópolis.

As imagens não são unitemporais, pelo contrário, são o palco de uma interpenetração de perfis e fragmentos de tempo que obrigam a uma prática historiográfica aberta ao leque complexo e polivalente das múltiplas determinações e visões que as atravessam. Este tema tem sido recorrente nas últimas reflexões em arte, sobretudo nas Bienais. A última Documenta de Kassel em 2011, estabeleceu uma ponte entre artistas profissionais e autodidatas, a Bienal de São Paulo em 2012, refletiu sobre a obsessão em catalogar toda a vida real, a Bienal de Veneza, em 2013, constituiu um “arquivo da imaginação”. Em entrevista, o curador da Bienal de São Paulo, Luiz Perez Oramas (2013) discorreu sobre *A Iminência das Poéticas*, explicando que partiram do princípio básico no legado moderno, sobre a compreensão dos sistemas simbólicos, de que os signos, as formas simbólicas (e a arte é isso, para além de todas as vanguardas) não têm significado em si mesmos a não ser quando estão relacionados entre si e com outras formas, símbolos, estratégias expressivas. Acrescentou que imaginaram uma bienal que superasse definitivamente o mito romântico da obra genial, que existe como uma entidade autossustentada e absoluta. Isso leva a privilegiar os vínculos, na linha de pensamento de Giordano Bruno (2012), privilegiando as relações e isto leva necessariamente a falar de constelações. O que nos interessa são os intervalos diferenciais entre as obras, que é onde reside o sentido. E isso só pode ser manifestado visualmente como constelação, atlas, sistema etc. Defendemos um olhar para a arte buscando criar uma lógica de distâncias e proximidades, em que a base da analogia é a dessemelhança, e a base da proximidade é o distanciamento.

Pensamos na obra de Patrícia em proximidades e distâncias com obras de vários artistas do final do século XIX e início do século XX, o que remete à ideia de repetição e diferença, em que a repetição faz a diferença, realizando na prática as propostas conceituais de Deleuze (2000) e Deleuze e Guattari (1997), em pensamento expresso por Oramas (2013).

*Se as obras de arte produzem sentido por relações, o destino delas é ser constelar, isto é, quando alguém entra em contato com a obra, imediatamente pensa em outra. Ninguém olha para ela sem criar relações* (Oramas, 2013).

Outro elemento que nos faz pensar na obra de Patrícia Di Loreto é a importância do pensamento de Aby Warburg expresso por Didi-Hubermann (2013), um pensamento que marca o fim da história da arte como um sistema genealogista, formalista. Warburg se deu conta que a antiguidade como tal só se fazia acessível por conteúdos presentes. Os conteúdos presentes na obra de Patrícia são de longa tradição. Entendemos que contemporaneidade tem a ver com a densidade histórica e recorremos à Giorgio Agamben (2009) que diz que a contemporaneidade é uma “*revenant*”, onde projetamos uma luz sobre o passado que faz que ele volte, hoje, diferentemente. O entendimento, a partir da produção contemporânea, da pertinência de uma produção passada imediata. Olhar o passado com olhos do presente. A obra de Patrícia se completa em si, mas ao fazer jogar luz no passado e ao criar vínculos e constelações com outros artistas e obras, faz com que tanto ele, o passado, volte de forma diferente, como a obra de Patrícia se atualize em cada detalhe.

Para possibilitar os vínculos, estão presentes produções que dialogam e questionam momentos da história da arte e da tradição cultural ocidental. De modo geral, a arte contemporânea tende a reivindicar a linguagem artística como uma linguagem ordinária. Por isso as práticas contemporâneas são mais inclusivas, são comentários do mundo, mas a obra de Patrícia abre mão desta necessidade. Não faz um comentário sobre o mundo, ela mostra um mundo, o universo da artista, sobre o que ela deseja expressar. Ela fala por si, ao mostrar um cotidiano festivo de colorido intenso e luminoso. Vale lembrar que esses paradigmas já vinham sendo discutidos desde o final do século XIX, como atesta a célebre frase de Maurice Denis, de 1890 :

*Uma pintura, antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou qualquer anedota, é essencialmente uma superfície plana coberta com cores numa determinada ordem”* (Denis Apud Naves, 2007:151).

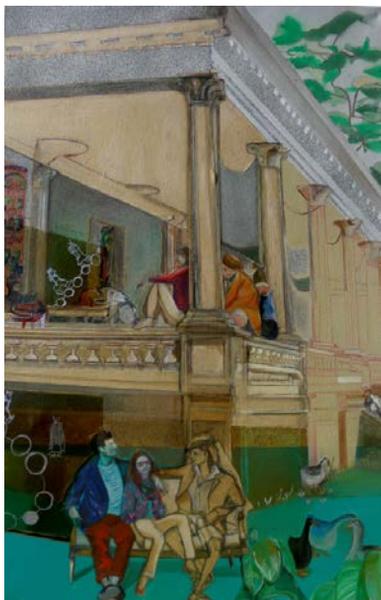
Posteriormente, Malevich, num texto de 1915, observou:

*O que tem um valor em si na criação pictórica é a cor e a fatura, é a essência pictórica, mas essa essência sempre foi destruída pelo tema... Para se encaminhar à autonomia da cor, para a hegemonia das formas pictóricas que constituem exclusivamente seu próprio fim em relação ao conteúdo e aos objetos* (Malevich Apud Naves, 2007:151)

O que vemos nas superfícies cobertas de Patrícia? Essência pictórica com tema perceptível em obras cujo otimismo solar reflete o sereno equilíbrio de uma sociedade entre amigos. Suas cores são poeticamente arbitrárias, existe muita liberdade ao tratar de seus temas, muita intimidade em um mundo pictórico com espírito de felicidade. A volta ao passado “salta aos olhos”. Entre vários dos artistas que foram mencionados anteriormente para criar um sistema de constelações, se percebe de forma direta ou indireta, a amizade, as conversas entre pessoas, o estar junto, a comunicação, um mundo de relacionamentos. E de encontro com a pintura, em celebração.

### Conclusão

Ao celebrar a pintura, Patrícia celebra a vida, lembrando que o que vemos nunca é aquilo que vemos e ao nos colocarmos do lado do observador, do receptor da imagem, passamos a compreender que a significação de uma imagem permanece em grande parte na dependência da experiência e do saber que a pessoa que a contempla adquiriu anteriormente. A obra artística transcende à inserção numa temporalidade, à associação, a uma técnica ou mesmo ao título a ela atribuído. O que uma obra de arte de fato exige é o contato direto fundamentado pela experiência com sua materialidade e visibilidade, é a “disposição de olhar”. E com muita disposição de olhar, vamos a esta festa repleta de cores e detalhes em que cada visada revela uma nova surpresa e novos enigmas. Podemos ousar chamar de belos, pois mesmo que a ruína do belo enquanto valor moral seja uma característica da contemporaneidade, Patrícia segue nos ofertando o belo, deixando claro que concordamos com a proposição de Sócrates (personagem do diálogo platônico), de uma inesperada não-definição: *aquilo que é belo é difícil* (Platão, 2016: 271-2). Talvez poucas coisas haja, na arte, mais complexas e intrigantes do que estes conceitos, em frase que pode sugerir a interpretação do belo como algo de que não se pode dar uma definição universal e inteligível. Aceitar os trabalhos de Patrícia como belos, inclui uma tomada de posição e criar todos estes vínculos, inclui ter repertório, duas atitudes que acompanham a trajetória da artista.



**Figura 1** · Patrícia Di Loreto. Da exposição "Radiografia de um gato em pleno salto". Técnica mista. Dimensões: 100 x 130 cm. 2015. Acervo da artista.

**Figura 2** · Patrícia Di Loreto. Da exposição "Radiografia de um gato em pleno salto". Técnica mista. Dimensões: 100 x 160 cm. 2015. Fonte: Acervo da artista.



**Figura 3** · Patrícia Di Loreto. Da exposição "Radiografía de un gato en pleno salto". Dimensões: 100 x 150 cm. 2015. Fonte: Acervo da artista.

**Figura 4** · Patrícia Di Loreto. "Fiebre y épica". Da exposição "Radiografía de un gato en pleno salto". Dimensões: 100 x 130 cm. 2015. Fonte: Acervo da artista.

## Referências

- Agamben, Giorgio (2009) *O que é Contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos. ISBN: 9788578970055
- Bruno, Giordano (2012) *Os vínculos*. São Paulo: Hedra. ISBN 9788577152957.
- Deleuze, G. e Guattari, F (1997). *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34. 2 edição, ISBN: 85-85490-02-0
- Deleuze, Giles (2000) *Diferença e repetição*. Portugal: Editora Relógio D'água. ISBN: 9727085954.
- Didi-Huberman, Georges (2013) *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN:9788578660796.
- Huchet, Stéphane ( 2012) "A instituição da imagem: perfil de uma história da arte." In: Huchet, Stéphane (org). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN: 9788531413032.
- Naves, Rodrigo (2007) *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 9788535910223:151.
- Oramas, Luiz Peres (2013). *30ª Bienal de SP: uma entrevista com o curador Luis Pérez-Oramas* [Consult. 2013-07-29] Entrevista disponível em URL: <http://casa.abril.com.br/materia/30-bienal-de-sp-uma-entrevista-com-o-curador-luis-perez-oramas>
- Platão. (2016) "Hípias Maior" In *Diálogos*. Trad., notas e comentários Edson Bini. São Paulo: Edipro: 233–72. ISBN: 9788572839433

# Xadalu, sobrenome Brasil: a questão indígena na arte urbana

*Xadalu, Brazil's surname:  
the indigenous issue in urban art*

ANDRÉ VENZON\*

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

\*Brasil Artista visual, pesquisador, curador e gestor cultural.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Instituto de Artes (IA); Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes (PPGAV-IA). Rua Senhor dos Passos, 248, Porto Alegre — CEP 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: atelierandrevenzon@gmail.com

**Resumo:** Este artigo aborda a obra do artista brasileiro Xadalu e o seu olhar sobre a questão indígena na arte urbana. Seu repertório de ícones etnicoculturais está espalhado em Porto Alegre e ao redor do mundo. Sinalizando com stickers o labirinto de ruas e avenidas, transformando-as em galerias a céu aberto. Sua atuação artística e cidadã tem papel crucial no advento da cidade criativa, fazendo uma arte disponível e democrática, que está por todos os lados e para todos os públicos, simplesmente urbana, necessária e contemporânea.

**Palavras chave:** Arte urbana / stickers / indígena / cidadania / etnologia.

**Abstract:** *This article approaches the work of the Brazilian artist Xadalu and his view on the indigenous issue in urban art. His repertoire of ethnic-cultural icons is spread in Porto Alegre and around the world. Flagging with stickers the labyrinth of streets and avenues, transforming them into galleries in the open. His artistic and citizen performance plays a crucial role in the advent of the creative city, making an art available and democratic, which is everywhere and for all audiences, simply urban, necessary and contemporary.*

**Keywords:** *Urban art / stickers / indigenous / citizenship / ethnology.*

Xadalu saiu da cidade gaúcha de Alegrete, na região oeste do estado do Rio Grande do Sul, para levar sua arte ao mundo. A Casa de Cultura Mario Quintana – dedicada ao poeta de sua cidade natal – foi o berço criativo do então jovem Diones Martins, o Goya, primeiro apelido que recebeu, esse ainda na infância. No final dos anos 1990, matava aulas para se aventurar nesse espaço cultural do Centro Histórico de Porto Alegre, onde ouvia música na Discoteca Pública Natho Henn, assistia filmes *cult* na Cinemateca Paulo Amorin e desbravava os livros da Biblioteca Erico Verissimo (Figura 1).

Em meio às dificuldades de estudar em uma escola pública da periferia marginalizada, na zona sul da cidade — onde reside até hoje — Xadalu conhece o colega e amigo de trajetória artística, o também artista Celo Pax. Concluiu o ensino médio e vai trabalhar, por cerca de um ano, na cooperativa de limpeza urbana COOTRAVIPA, na varrição de ruas da capital, quando começa a perceber as desigualdades sociais e a desenvolver sua consciência de cidadão e suas origens étnico sociais. Este despertar ideológico do artista nos lembra Henri Lefebvre (1978: 10), para quem “a cidade é a projeção da sociedade global sobre o terreno.” (Tradução nossa)

Nessa mesma época, resolve imprimir 100 currículos e distribuir em empresas ao longo das vias públicas, até chegar à Serigrafia Gaúcha, onde começa a trabalhar em serviços gerais. O proprietário, Antônio Castro, permite a ele usar os materiais e equipamentos para produzir suas primeiras obras. É quando, em 2004, imprime o adesivo “XADALU S.A.,” por meio do qual cunha, intuitivamente, seu nome artístico. Depois, por sugestão de Celo Pax, cria um personagem com cara própria: o *Indiozinho*. Para tanto, as aulas de história sobre a destruição da cultura indígena o inspiram profundamente (Figura 2).

### O artista

Autodidata, Xadalu representa o artista da primeira década do século XXI, que tem uma argúcia, uma espécie de radar e de percepção mais rápida do que as gerações de artistas que o antecederam, formadas ainda no remanso totalitário da academia e sob a proteção institucional do Cubo Branco. Brian O ‘Doherty (2002), criticou este conceito que, ao despir as obras de arte de sua historicidade — seu contexto social, econômico e histórico — nega à arte o direito de participação na construção da realidade.

Tornou-se, assim, um dos artistas mais populares e com uma das obras mais reconhecidas na cena urbana local. Seu repertório de adesivos e cartazes representando ícones etnoculturais está espalhado pelas ruas de nossa metrópole e ao redor do mundo. Seu conhecimento prático foi aperfeiçoado no curso de Publicidade e Propaganda, na Escola Técnica Estadual Irmão Pedro, bem como



**Figura 1** · Xadalu. Retrato do artista. Foto: Carol Essan.  
Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017: 22.

**Figura 2** · Xadalu. *Indiozinho*. Foto: Xadalu. Fonte:  
Xadalu: Movimento Urbano, 2017: 15.

no Atelier Livre Xico Stockinger, da Prefeitura de Porto Alegre, e no Museu do Trabalho (Figura 3).

Em 2005, realiza uma primeira colagem urbana, tendo como matriz artística seu trabalho serigráfico, dissemina a figura do *Indiozinho* – que se torna uma das representações mais marcantes do imaginário porto-alegrense contemporâneo – como uma semente poética e visual no território urbano que passa a demarcar artisticamente. Em meio a lugares abandonados e à poluição visual, explodem, vibrantes, atrás de placas, esquinas, tapumes ou lixeiras, coloridos adesivos e cartazes – seu testemunho, criativo e crítico, da presença e da importância do índio entre nós. Como exemplifica Kevin Lynch a propósito do valor da arte para a vida urbana:

*Não existe razão para que a vida em uma metrópole seja degradável e bitolada; não existe razão para que o solo metropolitano não seja propício à sobrevivência e ao desenvolvimento humano; não existe razão para que o cidadão urbano não olhe com amor o meio ambiente.*  
(Lynch, 1970:215)

Os avessos das placas de trânsito mostram por todos os lados seus índios multiculturais. Hoje, esse *sticker* conecta a cidade de Porto Alegre ao mundo. Os *stickers*, ou adesivos, são usados como forma de intervenção artística tão popular quanto o grafite e servem para deixar desenhos, mensagens, ou simples adornos na paisagem urbana. Costumam ser colados em prédios, muros e postes, em ações conhecidas como *sticker bombing*, ou *sticker slapping*. A tática se popularizou no Brasil no final do século XX, talvez pela facilidade de transporte e aplicação do material.

Para Xadalu o importante é, sobretudo, revitalizar as pessoas, seja de dentro para fora, ou de fora para dentro. Para ele, o lugar do artista é na rua, na periferia, sob viadutos; procurando outros pontos de vista na urbe ou, como define sua atuação na cidade: *são passos e rastros que ficam*. Como ressalta Giulio Carlo Argan (1995:2) ao dizer que a obra de arte determina um espaço urbano: “O que a produz é a necessidade, para quem vive e opera no espaço, de representar para si de uma forma autêntica ou distorcida a situação espacial em que opera.” Assim, o seu lugar também é o próprio corpo, ensinamento que aprendeu da cultura guaraníca, para a qual o corpo é a casa do espírito. E a rua é a extensão de seu corpo e, o corpo, uma extensão da rua. Cada braço do artista é recoberto por tatuagens que representam grafismos geométricos indígenas e de seu mais famoso trabalho, o rosto do *Indiozinho*.

### A questão indígena

Quando o artista não está envolvido com trabalhos sociais com os índios Guarani – uma das mais representativas etnias indígenas da América do Sul

– na aldeia remanescente que há no bairro do Lami, usa seu tempo trabalhando nas suas impressões artísticas, em um depósito que tornou-se seu ateliê – na região do Distrito Criativo da capital – ou colando sua arte, noite e dia, pelas principais ruas e avenidas de Porto Alegre. Ao refletir sobre se o que está fazendo é certo, Xadalu relembra a sabedoria de um cacique guarani que descreve o ato de cultivar como uma metáfora da vida, na qual “o que mais importa para fazer algo direito, é acreditar no que se faz”.

Em 2014, realiza sua primeira exposição individual de relevância institucional — XADALU — ARQUEOLOGIA DO PRESENTE, no Museu dos Direitos Humanos do Mercosul. Chama atenção a intervenção direta sobre as paredes da galeria onde se contempla em letras garrafais, estilizadas pelo artista, a expressão em tom de protesto: ÍNDIO EXISTE. Percebe-se ali a demarcação do território do índio, de sua cultura e de sua arte (Figura 4).

Nessa exposição é possível constatar a força e a sensibilidade de uma mistura de arte, manifesto e propaganda que seu trabalho articula. O artista faz a publicidade do índio, ou seja, torna pública, na cidade, a realidade do povo indígena oprimido, dizimado, cujas lágrimas de sangue expõem a lembrança do genocídio que sofreram. Diante da escultura de uma cruz jesuítica ensacada com lona preta, somos todos luto e vergonha por esse extermínio histórico (Figura 5).

Em 2016, inaugura a exposição XADALU — ELEMENTOS URBANOS, com curadoria de Francisco Dalcol, no Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, em Porto Alegre, onde expõe artesanaria indígena sobre um tapete de juta, transpondo-os do chão da rua para o da galeria. Sobre esse lugar deslocado do mundo real fixa uma placa, tão modesta quanto contundente, onde se pode ler a advertência: ATENÇÃO: ÁREA INDÍGENA. No espaço expositivo coloca em diálogo e discussão o artesanato, a arte urbana, a pichação, a pintura e a arte contemporânea. Desde 2015, essa frase de aviso já era vista na forma de cartazes em inúmeras partes da cidade. Também foi com tal trabalho que o artista executou sua intervenção pictórica no projeto ARTE NO MURO, junto ao cais de Porto Alegre (Figura 6).

ÁREA INDÍGENA ainda resgata a ideia do muro como espaço delimitador, além de ser como um protesto aos colonizadores que chegaram por vias náuticas e dos quais somos descendentes. Com um gesto utópico, o artista demarca, de uma só vez, o território da história pré-colombiana e da própria arte contemporânea que já reivindicou um espaço nesse Cais do Porto, para sediar o Museu de Arte Contemporânea do RS — MACRS. O artista e não só o urbanista, como preconiza Jane Jacobs (2011), também delimita a área urbana como demanda cultural, pois sabe que a liberdade precisa de espaço. Desse modo, Xadalu nos coloca em diálogo através por meio de signos gráficos que povoam as placas e paredes



**Figura 3** - O artista trabalhando no seu ateliê. Foto: Fábio Pinheiro. Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017: 24 e 25.

**Figura 4** - Xadalu. Índio Existe, pichação, 900 x 300 cm, 2014. Foto: Adauany Zimovski. Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017:37.

da cidade, porque é consciente de que não são as culturas que dialogam, são as pessoas que dialogam por intermédio da arte como expressão cultural.

Contudo, é um paradoxo que a questão indígena apareça como arte urbana, uma vez que a cultura e a arte produzidas nas grandes cidades, de modo geral, não se dedicam à natureza e a causas ambientais. No entanto, para o artista, o tema indígena, nasce justamente da sua experiência nas ruas de Porto Alegre, onde populações de índios urbanizados sobrevivem numa faixa social invisível, marginalizados, sentados nas calçadas e vendendo seu artesanato.

Por sua vez, os desenhos dos personagens como o mergulhador com *snorkel* e aquele vestido como esquimó são as referências mais manifestas do universo multicultural dos povos que o artista representa. Lúdicos e multicoloridos, querem transmitir a ideia de outras nações indígenas, como aquela dos irmãos distantes que habitam, tradicionalmente, as regiões em torno do Círculo Polar Ártico, no extremo norte da Terra. Além dos quilombolas e de outras tribos, há, em suas simbologias, aqueles que necessitam usar máscaras antigas e fumaça, numa evidente alusão aos povos nativos ameaçados pela intoxicação industrial, entre os quais poderíamos ainda incluir populações no Oriente Médio, que vivem sob ameaça do uso de armas químicas pelas guerras. Porém, todos somos sobreviventes da mesma Terra ameaçada, cuja esperança pode habitar nas cores vivas da arte globalizante de Xadalu (Figura 7 e Figura 8).

Já em suas recentes fotografias de adolescentes e crianças índias, parece questionar qual é a nossa identidade ou por que isso não importa mais. Novamente se revela a questão indígena como obra de arte, assim como nos cartazes de protesto em meio à poluição visual urbana (Figura 9).

Na série de trabalhos em que estampa a frase positivista de forma interrogativa ORDEM E PROGRESSO? lema de nossa bandeira, questiona toda uma nação. Igual inserção crítica aparece em diversas obras realizadas a partir de 2011, em que o artista já apresentava todo seu caráter visionário. Xadalu sabe que precisamos de raízes, mas muito mais de antenas. Outras frases que integram e dão título a suas obras são: *Nos tornamos prisioneiros em nosso próprio território*, PROCURA-SE e *Será que somos nós os animais selvagens?* As mesmas são articuladas com intensas imagens onde os índios e as árvores aparecem unidos pela seiva que também é sangue e essência vital (Figura 10).

Porém, com ética e responsabilidade social, o artista traz a questão do índio e de seu lugar na sociedade globalizada, estampada em suas obras em adesivos, cartazes e estêncil que já deram a volta ao mundo. Parte dessa produção é mostrada no filme *Sticker Connection*, do diretor Tiago Bortolini de Castro. O documentário registra a simultaneidade com que artistas ao redor do mundo



**Figura 5** · Xadalu. *Cruz Missioneira*, instalação, 2015.

Foto: Xadalu. Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017:38.

**Figura 6** · Xadalu. *Área Indígena*, intervenção urbana, 2016. Foto: Cristiano Lindenmeyer Kunze. Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017:40-1

**Figura 7** · Xadalu. *Índio Glacial e Índio Mergulhador* na paisagem urbana. Foto: Bruno Alencastro.

Fonte: <http://m.diariogaucha.com.br/noticias/entretenimento/a4505936>



**Figura 8** · Artista em ação. Foto: Fabio Pinheiro.

Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017: 36

**Figura 9** · Série *Seres Invisíveis*. Foto: Xadalu.

Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017: 79.

**Figura 10** · Cartazes de Xadalu e Celo Pax.

Foto: Xadalu. Fonte: Xadalu: Movimento Urbano, 2017: 33

realizam a ação de colar o *sticker* do Xadalu, expondo também as relações socioculturais entre centro e periferia.

Logo, ainda ecoa entre nós a famosa frase de Leon Tolstói: *Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia*. Xadalu denuncia a destruição da cultura indígena e, tal como um Quixote dos nossos tempos, tem a loucura do homem que vê, é sensível e luta pelas causas sociais e ambientais na contemporaneidade.

### Conclusão

Como fruto deste trabalho heroico e verdadeiro, a sua obra está presente em mais de 60 países, atingindo quatro continentes, integrando o cenário mundial da arte urbana contemporânea. E, por meio de singelos adesivos e potentes cartazes, demonstra que é possível repovoar simbolicamente os grandes centros urbanos e expandir a arte para diversas cidades do mundo, resgatando manifestações próprias das culturas originárias, para questionar nossa natureza humana com atos de informação e conscientização.

Por tais manifestações, podemos entender que Xadalu é daquela qualidade de artista que acredita ser necessário expor as obras de arte para o maior número de pessoas, e pensa e age, assim como ensina a filosofia de rousseauniana: para reforçar a união dos cidadãos, na transparência dos corações e mentes, e das consciências. Engajado e incansável, o artista sai às ruas para protestar com sua arte.

Podemos concluir que, ao espalhar seus sinais poéticos pela cidade, o artista semeia novos olhares. É quase impossível não percebê-los e, com suas cores fluorescentes, Xadalu dilui o cinza da selva de pedra metropolitana, transformando o labirinto das ruas e avenidas em galerias a céu aberto. Sua atuação cidadã tem papel crucial no advento da cidade criativa, pois, a ela, leva uma arte democrática, facilmente disponível, que está por todos os lados e para todos os públicos, simplesmente urbana, necessária e contemporânea.

### Referências

- Argan, Giulio Carlo (1995) *A História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes. 281 pp. ISBN: 8533604696.
- Jacobs, Jane (2011) *Morte e vida de Grandes Cidades*. São Paulo: WMF Martins Fontes. 510 pp. ISBN: 9788578271732.
- Lefebvre, Henri (1978) *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península. 171 pp. ISBN: 8429709169.
- Lynch, Kevin et al (1970) *Cidades a urbanização da humanidade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 221 pp.
- O'Doherty, Brian (2002) *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes. 168 pp. ISBN: 9788533616868.
- Venzon, André et al (2017) *Xadalu: Movimento Urbano*. Porto Alegre: Joner Produções. 140 pp. ISBN: 9788593596001.

# Ecosistema inventado: a casa dos pequenos objetos de Roseli Nery

*An invented eco system: the house  
with little objects from Roseli Nery*

ANA ZEFERINA FERREIRA MAIO\*

Artigo completo submetido a 2 de janeiro de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Instituto de Letras e Artes. Av. Itália Km 8, Carreiros. Rio Grande, RS. CEP: 96.201-900. Brasil. Email: anamaio@terra.com.br

**Resumo:** Este artigo aborda a produção artística de Roseli Nery com base nos conceitos de ecossistema e simbiose, a partir de situações escultóricas com objetos cotidianos coletados no ambiente doméstico. A artista parte da identificação de objetos de pequeno tamanho, passíveis de produzir interação simbiótica — alfinetes, dedais, lâminas de microscópio, botões, colchetes, ganchos, tampas, zíperes, miçangas, pingentes, cordão, miniaturas, linhas, tecidos, dentre outros — e cria conjuntos de objetos, fotografias e projeções.

**Palavras chave:** Ecossistema / simbiose / pequenos objetos.

**Abstract:** *This paper discusses the artistic production of Roseli Nery based on the concepts of ecosystem and symbiosis, from sculptural situations with everyday objects collected in the domestic environment. The artist starts from the identification of objects of small size, capable of producing symbiotic interaction — pins, thimbles, microscope slides, buttons, brackets, hooks, caps, zippers, beads, pendants, miniatures, threads, fabrics, among others — and creates sets of objects, photographs, and projections.*

**Keywords:** *Ecosystem / symbiosis / small objects.*

Roseli Nery (Brasil, 1966-) é artista visual com produção em tridimensionalidade. Vive e trabalha na cidade do Rio Grande, Estado do Rio Grande do Sul, onde atua como professora de Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Seu doutorado em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) investigou as possibilidades de invenção de um ecossistema como poética artística.

O presente artigo busca evidenciar como as construções escultóricas da artista, ordenadas a partir de características dos suportes e procedimentos técnicos, resultaram em: a) conjuntos simbióticos verticais — substrato de apoio é vertical como a parede; b) conjuntos simbióticos horizontais — substrato de apoio é horizontal; c) trabalhos macro visíveis — confeccionados a partir de lentes ou que requerem lentes para serem vistos; d) trabalhos fotográficos e foto-projeção — originados da composição de objetos. A exposição *Ecosistema inventado: a casa de pequenos objetos*, realizada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo — galeria do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul — em Porto Alegre, no ano de 2016, será referência nas reflexões.

A reunião de vários objetos simbióticos no ambiente expositivo cria um ecossistema no qual todos os trabalhos se mostram conectados pelo espaço em que se encontram, afinidades materiais ou estado de pequenez. O projeto expográfico instiga a percepção da escala dos objetos, estimula o espectador a se aproximar dos conjuntos e interagir, propiciando intimidade.

*Ecosistema inventado* mostra a observância e escuta da artista em relação aos objetos. Roseli cria um ecossistema de conjuntos de objetos cotidianos, de pequeno tamanho, coletados no ambiente doméstico, ergue micronarrativas das suas memórias, une partes em camadas simbióticas, e ativa aproximações entre a cotidianidade do vivido e a arte. Os conceitos de ecossistema e simbiose, materializados nas situações escultóricas, derivam da sua formação em arte e biologia. Roseli problematiza fenômenos perceptivos e formas de apresentação numa poética que envolve arranjos, combinações e ordenações de pequenos objetos.

A afeição da artista por objetos está relacionada com a obra do artista brasileiro José Leonilson (1957-1993). A materialidade das linhas e tecidos de Leonilson, que remetem à atividade de costura da sua mãe, a sensibilizaram à potencialidade expressiva dos objetos na arte. No período de graduação em Artes Visuais (1995-1998) o seu cotidiano era determinado pela rotina da maternidade, fato que implicou imersão no ambiente doméstico e nos objetos da casa, particularmente, os que cabem na palma da mão e pertencem a atividade de costura. A predileção da artista por objetos de pequeno porte é observada, quando diz:

*A minha atenção está voltada para estas coisas pequenas, que muitas vezes não se nota, não se vê, estão nos fundos de gavetas ou caixas formando um sistema de coisas banais, e só as vemos quando da necessidade de seu uso* (Nery, 2016:22).

A respeito do tamanho dos objetos, Abraham Moles (Moles, 1981:27) considera micro-objetos “aqueles que se seguram entre os dedos”. Michel Peterson ao descrever objetos na poesia de Francis Ponge (Ponge, 2000:16) identifica como pequenos, aqueles “que se podem pegar no côncavo da mão”. A investigação artística de Roseli evidencia relações de tamanho entre as pessoas e as coisas, entre os movimentos corporais e a visualização dos pequenos objetos. Fato que motivou a artista a criação de ambientes e situações específicas onde os objetos se mostram reunidos, ligados ou encaixados. A união dos objetos para constituir o ecossistema se dá a partir das possibilidades formais de junção e encaixe de cada objeto escolhido.

O processo poético da artista também foi influenciado pelo encontro com um livro de infância da sua mãe, intitulado ‘Os vizinhos dos anõezinhos’, de William Donahey (Donahey, 1950). Movida pelas fantasias infantis e ilustrações, ela imaginava estar entre aqueles pequenos seres habitantes de uma ambiência, na qual a escala determina a narrativa — anõezinhos moram em ‘casa-sapato’, botinas são usadas como lavanderias e dedais de costura como baldes.

A apropriação pelos anõezinhos e por Roseli perverte a função dos objetos e estabelece outras relações de escala entre as pessoas e as coisas. Nesse contexto, a principal curva de um gancho de roupa pode caber perfeitamente na alça de costura de outro gancho idêntico. Ao serem encaixados, de modo alternado, ficam unidos em corrente. O primeiro gancho se prende à saliência do colchete que está preso no fundo da caixa. Dentro da caixa de pedras preciosas, que está fixada à parede, este arranjo se avizinha ao cursor de zíper e ali se estabilizam e encontram um ambiente de convívio ideal (Figura 1).

Para além dos conceitos de colagem, *assemblage* e montagem usados na construção escultórica com objetos para referir-se aos procedimentos de junção das coisas, Roseli propõe a noção de ‘simbiose’ às junções de interação entre objetos em que eles são dependentes entre si, transformando-se em algo que que não se assemelha com o que os originou (Nery, 2016:59). Posteriormente, a artista busca compreender se cada conjunto simbiótico demanda a verticalidade do espaço da parede ou a horizontalidade da base (Figura 2).

Ainda, os conjuntos podem ser confinados em compartimentos fechados, aberto ou semiaberto. E os conjuntos simbióticos verticais são agrupados em (a) compartimentados — guardados em caixas ou objetos similares; (b) livres de compartimentos ou (c) mistos — parcialmente unidos a compartimentos.



**Figura 1** · Roseli Nery, *Conjunto simbiótico vertical de ganchos*, 2016. Cursor de zíper, ganchos, colchetes e caixa para pedras preciosas em acrílico e vidro. 4,5cm X 4,5 cm x 1,5 cm. Fonte: Registro da artista.

**Figura 2** · Roseli Nery, *Conjunto simbiótico horizontal bola de gude*, 2016. Braçadeira e bola de gude. Fonte: Registro da artista.

A união das partes é baseada em forças de aproximação determinada pela forma do objeto. A artista identifica em cada peça como as forças agem para compor cada conjunto simbiótico com vistas à estabilidade. O ecossistema artístico presentifica o desejo de inventar ‘lugares ideais’ para miudezas domésticas que, muitas vezes, estão esquecidas, escondidas ou espalhadas pela casa. A montagem dos conjuntos no espaço expositivo cria interação entre as coisas e as pessoas, reafirma a noção de ecossistema.

A construção dos conjuntos verticais compartimentados — primeira série de trabalhos do *Ecossistema inventado* –, se deu a partir do uso de pequenas caixas e estojos com tampas, como porta-batom, porta-joias e porta-comprimidos, de tamanho que cabe numa bolsa. Tais conjuntos se assemelham a vitrines de arranjos portáteis e revelam sentimentos de guarda e proteção da artista com os objetos.

A disposição dos objetos em caixas de vidros lembra os dioramas — dispositivos de ilusão que constitui cenas a partir da justaposição de objetos ou imagens, cria mediações entre o real e o ficcional. Assim, dioramas e ecossistemas inventados podem ser aproximados — vitrines que apresentam pequenos pedaços de coisas. Narrativas agigantadas ou miniaturizadas do mundo.

Os conjuntos verticais compartimentados, quando instalados na parede, as tampas das peças se assemelham a portas e aludem à uma passagem do espectador ao ambiente dos objetos. Esta série motivou à instalação de miniportas (aproximadamente 18x9cm) nas paredes junto ao chão, no espaço da galeria. As pequenas portas impulsionam o visitante a movimentar o corpo para baixo, promove a interação sujeito/objeto e espectador/fruidor.

*Simbiose composta* é um trabalho macro visível, confeccionado a partir do uso de lentes ou que requer lentes para que os objetos possam ser melhor visualizados (Figura 3). O espectador é convidado a usar óculos com lentes que aumentam 10 vezes o objeto visualizado, deslizando o olhar sobre os detalhes do conjunto simbiótico. Desperta o olhar desejante do espectador na vivência da intimidade de pequenas coisas.

Nas práticas artísticas de Roseli os registros fotográficos, de caráter documental, foram deslocados à condição de estudos. A manipulação das lentes e a pós-produção de imagens constituiu uma ambiguidade da percepção, baseada na composição dos pequenos objetos. Disso resultou uma outra série de trabalhos que implicou no uso de miniaturas de móveis e outros objetos que, na convivência com os conjuntos simbióticos e as práticas fotográficas, desestabilizou as noções de tamanho e escala (Figura 4).

A referida série constituiu um banco de dados com potência para diferenciados modos de apresentação. A diminuição ou a ampliação das fotografias



**Figura 3** · Roseli Nery, *Simbiose composta*, 2016.  
Materiais diversos sobre caixa para pedras preciosas.  
18,5 x 5 x 6 cm. Registro da artista.

**Figura 4** · Roseli Nery, *Da série fotográfica Portas*,  
2016. Registro da artista.



**Figura 5** · Roseli Nery, *Convite*, 2016. Fotografia para projeção. Registro da artista.

originais, cria um conjunto que interliga a escala humana e os conjuntos simbióticos, promovendo outras possibilidades de fruição. Conforme Philippe Dubois, a imagem fotográfica “não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também culturalmente codificada” (Dubois, 2004:26).

O trabalho intitulado *Convite* é uma foto-projeção de duas cadeiras e uma mesa na parede da galeria, que usou a ampliação de miniaturas para fazer coincidir com o tamanho natural dos móveis e interagir com certos conjuntos simbióticos no espaço expositivo (Figura 5). A artista dispôs duas cadeiras reais diante das cadeiras projetadas, e o espectador era convidado a sentar-se e interagir com as imagens projetadas.

*Ecosistema inventado* narra histórias do vivido que cabem na palma da mão. O espaço expositivo é uma metáfora do recôncavo da mão de artista, é a casa dos pequenos objetos. Roseli abre os seus arquivos e apresenta os objetos que carrega consigo, organiza as coisas em compartimentos, observa possíveis entrelaçamentos, junta duas ou mais coisas e forma uma única. A artista perverte a escala das coisas, instaura dúvidas, provoca distorções, cria ilusão nas relações culturalmente estabelecidas, proporciona sensações de pequenez e agigantamento. Cria mediações entre objetos, corpo e memória.

*Ecosistema inventado* evidencia o encontro da artista com arquivos da sua memória, cujos rastros podem ser apresentados por meio de ganchos, pérolas, agulhas, caixas, estojos, lâminas, etc. Uma subjetividade erguida no transbordamento do uso social dos objetos. Verticalizados, horizontalizados, confinados em compartimentos ou livres, cada conjunto de objetos narra, em primeira pessoa, o espaço desejante. A artista em silêncio, escuta.

## Referências

- Dubois, P. (2004). *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus.
- Moles, A. (1981) *A teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Nery, Roseli (2016) *Ecosistema inventado: entre olhares e gestos — a casa aberta de pequenos objetos*. Tese Doutorado em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Porto Alegre, Brasil.
- Ponge, F. (2000) *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras.

# Coletivo Contrafilé: arte participativa, educação e política como ação

*Coletivo Contrafilé: participatory art,  
education and politics as action*

CLÁUDIA VICARI ZANATTA\*

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

\*Brasil, artista e professora de artes visuais.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor das Passos, 248, Porto Alegre — CEP 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: claudia.zanatta@ufrgs.br

**Resumo:** O artigo aborda a prática artística do Coletivo Contrafilé por meio da análise da proposta “Espaço-dispositivo para conversar sobre a escola que queremos: se a escola se repensa, o que acontece com os outros espaços?”. A proposta surgiu a partir da ocupação de escolas públicas de São Paulo por estudantes em 2016. Nesse contexto, Contrafilé criou o que denominou como “espaços dispositivos” ao invés de “espaços expositivos”, concomitantemente, no Museu de Arte de São Paulo e em escolas públicas para debater entre estudantes, educadores, artistas, pesquisadores e comunidade a respeito das relações entre arte, política e educação.

**Palavras chave:** Coletivo Contrafilé / arte participativa / educação / estudantes.

**Abstract:** *The article discusses the artistic practice of the Coletivo Contrafilé through the analysis of the proposal “Space-device to talk about a school we want: if the school is rethought, what happens with the other spaces?”. The proposal emerged from the occupation of public schools in São Paulo by students in 2016. In this context, Contrafilé created what he called as “devices spaces” instead of “exhibition spaces”, concomitantly, at the Art Museum of São Paulo and in Public schools to debate among students, educators, artists, researchers and community on the relationship between art, politics and education.*

**Keywords:** *Collective Contrafilé / participatory art / education / students.*

## Introdução

Em um canto de uma grande sala com paredes de vidro estão organizados, em círculo, uma série de banquinhos de madeira clara e algumas mudas de árvores. Dentro do círculo, no chão, estão dispostas aleatoriamente imagens de estudantes impressas em papéis; ao fundo, colados na parede, há cartazes sobre algumas das proposições do grupo Contrafilé. Um tapete verde demarca esse espaço, fazendo desse uma espécie de clareira (Figura 1).

Nos mesmos banquinhos de madeira clara vemos jovens e adultos conversando. Uma muda de árvore encontra-se agora no meio do círculo (Figura 2).

Ao invés de um espaço expositivo, um espaço dispositivo. Dentro de um museu.

Ao invés da sala de aula, um espaço dispositivo. Dentro de uma escola.

As três situações descritas acima têm relação com uma proposta do grupo paulista Contrafilé, realizada em 2016, concomitantemente no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e em escolas públicas paulistas ocupadas. Os ambientes das ocupações foram ágora para encontros de estudantes, artistas, pesquisadores e comunidade em geral, visando produzir e dar vida ao que foi chamado de “Espaço-dispositivo para conversar sobre a escola que queremos: se a escola se repensa, o que acontece com os outros espaços?”. É a respeito dessa proposta articulada pelo coletivo Contrafilé que o presente artigo irá tratar.

### 1. Espaços dispositivos para pensar (e repensar)

O coletivo Contrafilé, formado pelos artistas e educadores Cibele Lucena, Jerusa Messina, Joana Zatz Mussi, Peetssa e Rafael Leona, foi criado no início dos anos 2000, em São Paulo, e desenvolve uma prática artística vinculada ao meio urbano contemporâneo. Seus membros se auto-definem como “um grupo de investigação e produção de arte que trabalha a partir de sua experiência cotidiana na cidade de São Paulo” (Contrafilé, 2016). O grupo se inscreve historicamente no contexto de coletivos brasileiros surgidos nos anos 90, para os quais as noções de engajamento político, o (faça por si mesmo, sem esperar que outros o façam), a atuação em rede e o foco nas dinâmicas das cidades contemporâneas são preponderantes. Nesse panorama, muitos coletivos passaram a sublinhar e estreitar as relações entre arte e política e a colocar em xeque a noção de autonomia da arte. Segundo Contrafilé:



**Figura 1** · Contrafilé, 2016. Espaço dispositivo.  
Exposição . Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.  
Foto: Júlio Cardoso

**Figura 2** · Contrafilé, 2016. Espaço dispositivo.  
Exposição Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.  
Fonte: <https://www.facebook.com/grupocontrafile/photos>



**Figura 3** - Figura 3. Contrafilé, 2016. Espaço dispositivo. Exposição Museu de Arte de São Paulo, São Paulo. Fonte: <https://www.facebook.com/grupocontrafile/photos>

*Para nós, a arte é aquilo que ativa a ação, especialmente a ação política, no sentido de produção de mundos. Assim, não é possível encerrar o artista como uma categoria ou uma posição, porque ser artista é, em nosso entendimento, mais uma possibilidade que atravessa todo mundo.*

(D'Ambrosio, 2017:1).

A afirmação de que a arte “é mais uma possibilidade que atravessa todo mundo” indica que para o Contrafilé todos somos criativos, inventivos. Para o coletivo, há também o entendimento de que qualquer assunto concerne à arte, sendo esse um campo não isolado de problemáticas sociais. De acordo com o grupo:

*... não nos interessa tanto pesquisar uma linguagem artística específica — como performance, intervenção urbana etc. —, nem mesmo um tema ou assunto único; as linguagens, questões, formas e tempos de cada processo surgem de suas próprias necessidades, são os problemas que apontam e convocam suas experimentações formais e metodológicas.*

(D'Ambrosio, 2017:2).

Na prática do Contrafilé, um dos temas recorrentes é o da educação, sendo a filosofia do brasileiro Paulo Freire uma das principais referências na trajetória do grupo. Freire foi um pedagogo voltado à educação popular crítica e acreditava que, sem a transformação da educação, a sociedade não mudaria. Em sua atividade pedagógica, Freire deslocava a centralidade de uma escola focada em conteúdos a ser transmitidos, distanciada de problemáticas sociais e propunha como fundamental uma educação dialógica, gerada conjuntamente por professores e estudantes a partir de suas realidades específicas. A pedagogia pensada por Freire não descarta a presença do conflito de ideias e de variadas concepções de mundo, mas aponta justamente como sendo vital o encontro com a alteridade e com as diferenças para que se possa evoluir em qualquer âmbito, seja da arte ou da educação.

Em 2016, ano marcado no Brasil, entre outras manifestações de cunho social, por reivindicações para redução de tarifas no transporte urbano (continuidade da luta iniciada em anos anteriores por passe livre nos ônibus), ocupação por estudantes de escolas públicas sob risco de interdição e fechamento pelo governo, o grupo Contrafilé propôs discutir educação, ética e política em um momento de muita tensão, sob a urgência que emergiu dos movimentos sociais no país. A iniciativa de ocupação por estudantes ocorreu em escolas públicas e universidades de todo o país. Embora o contexto das ocupações em âmbito brasileiro seja muito particular, há consonância com outros movimentos que aconteceram em anos antecedentes a nível mundial, como o da Praça Tahrir, no

Egito (2011); o da Porta do Sol, na Espanha (2011); o do, nos EUA (2011); e o da Praça Taksim, na Turquia (2013).

Contrafilé discutiu as ocupações e as ações dos movimentos sociais durante e dentro dos espaços das próprias escolas públicas ocupadas em São Paulo, indicando um posicionamento não somente simbólico, mas efetivo de apoio à causa dos estudantes secundaristas. , ao ser convidado para participar da exposição, no Museu de Arte de São Paulo (Masp), o grupo cria o que vai denominar de “espaços dispositivos” ao invés de “espaços expositivos”. Falar em dispositivo significa propor um espaço não com o intento de mostrar, exibir, mas, sim, no sentido de abrir lugar para que algo possa ser ativado, inventado, vivido, construído a partir de um dado contexto e situação específicos.

### 1.1 Organização do espaço e o corpo nas escolas ocupadas

Os espaços dispositivos tanto no Masp como nas escolas ocupadas foram preparados para ser lugares de encontros entre estudantes, artistas, professores e comunidade em geral, sem hierarquias. Nas imagens que se vê de alguns espaços dispositivos, nota-se que as disposições de cadeiras, mesas nas salas de aula foram alteradas, deslocando o professor da tradicional posição de figura central para a qual todos os alunos, organizados em filas, olham. Nos espaços dispositivos, os participantes sentavam em círculo, conformando espécies de clareiras cujo centro tanto podia ser uma árvore como uma mesa-lousa. Clareiras talvez próximas da noção proposta pelo filósofo Martin Heidegger (2001), no sentido de espaços abertos para a entrada da luz, todavia mais próximas ainda da concepção de clareira como o espaço de convívio e de reunião habitual dos indígenas brasileiros para tratar de assuntos da tribo, muitas vezes, conversando sentados, em círculo. Tais conformações nos espaços dispositivo permitiram:

*(...) o ato de expor o nosso ponto de vista e de ter acesso ao ponto de vista do outro pela palavra e pelo “olho no olho”, porque estávamos todos sentados, formando uma circularidade que nos permitia alcançar o olhar do outro (Contrafilé, 2016:37).*

(Contrafilé, 2016:37).

A clareira nas aldeias brasileiras é envolta por mata. São as árvores que a margeiam, que definem o contorno de seu círculo. Nos espaços dispositivos, as árvores também estão presentes a indicar que os espaços são vivos, em crescimento. Contrafilé, em uma proposta do ano 2014, realizada na 31ª Bienal de Arte de São Paulo, denominada já havia trazido a simbologia da árvore “como testemunha do tempo e guardiã de histórias... Em A ÁrvoreEscola, discutimos a escola não

como quatro paredes, mas como um ser vivo, os seres vivos sendo as verdadeiras escolas, os verdadeiros lugares de sabedoria.” (D’Ambrosio, 2017:1).

Em outras imagens dos espaços dispositivos, no lugar de árvores, foram colocadas lousas escolares, ocupando a posição central, entretanto, nesse caso, elas foram deslocadas de sua posição habitual vertical para a horizontal, passando a constituir espécies de mesas em torno das quais as pessoas se reuniam para conversar munidas de pedaços de giz. Assim, as mesas-lousa, repositórios efêmeros característicos de todas escolas brasileiras ao reter momentaneamente o conhecimento transmitido de geração em geração mediante a escrita com giz, nos espaços dispositivos, passaram a ser locais nos quais os estudantes desenharam e escreveram a partir do que viveram.

Durante as ocupações pelos estudantes secundaristas, os espaços das escolas públicas foram usados de outras maneiras, não somente quanto à sua organização física, contudo, além de constituírem ambientes para estudar, serviram também para brincar, para ser lugares onde se viveram amizades, cuidou-se de um espaço físico, discutiu-se (e se fez) política, ética, viveu-se contradições e conflitos. Pergunta recorrente nos encontros ocorridos nos espaços dispositivos foi a respeito de que outros locais de aprendizagem existiam além da escola. Então, nesse escopo de indagações, os estudantes trouxeram o tema do corpo a partir de suas individualidades, sexualidade, padrões físicos. Perguntaram-se como criar um corpo coletivo que se deixasse afetar pelo outro e que convivesse com as tensões fruto da diversidade. Ademais, como esse corpo poderia ser potência em meio a um poder público que buscava por meio da força anulá-lo e controlá-lo (Figura 5).

Contrafilé comenta a respeito do lugar do corpo nas escolas ocupadas pelos estudantes:

*Nesse sentido, é um movimento micropolítico, que parte do lugar do corpo: “Estou nesta sala de aula e ela não pode fechar”. É uma rebelião do corpo afetado por uma situação macropolítica autoritária*  
(Contrafilé, 2016:10).

Suely Rolnik, reforça esse entendimento ao relatar sua sensação ao participar de um dos espaços dispositivos:

*Dá a impressão que esse corpo, antes das ocupações, é quase um corpo que não está vivo, como se fosse um morto vivo, um zumbi, inerte, só seguindo o que mandam. De repente, parece que o corpo acorda, tá vivo e toma a vida nas mãos. E se move, daí as cadeiras se movem, daí você*



**Figura 4** · Contrafilé, 2016. Espaço dispositivo mesa-lousa. Exposição Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

Fonte: <https://www.facebook.com/grupocontrafille/photos>

**Figura 3** · Estudantes secundaristas protestam na Avenida Faria Lima, São Paulo, 2015. Fonte: <https://jornalgn.com.br/noticia/ocupacao-das-escolas-no-brasil-uma-origem-a-cadeira-e-outras-dobras-na-ilha-de-papel>

cadeira-e-outras-dobras-na-ilha-de-papel



**Figura 6** · Cartaz feito por estudantes secundaristas nas ocupações em São Paulo, 2015. Fonte: <https://www.facebook.com/grupocontrafile/photos>

*passa a ter a sensação de que teu corpo existe, de que esse espaço é teu e isso mexe com muita coisa da história do Brasil, porque o espaço não era teu, não é verdade? E não podia se mover. O que eu acho lindo é que isso mexe também em toda uma tradição parada* (Rolnik apud Contrafilé, 2016:56).

## Conclusão

O coletivo Contrafilé propõe uma prática artística crítica que busca redefinir usos e apropriações de espaços urbanos e tensionar as sempre complexas relações entre arte, política e cidade contemporânea. Ao tomar como exemplo uma de suas propostas, o espaço dispositivo vai indicar que tanto a arte como a escola precisam estar continuamente sendo repensadas, posto que não são algo dado, estabelecido, mas vivo, feito de pessoas. O espaço dispositivo foi um lugar ativado por meio da arte para que os estudantes discutissem que tipo de vida queriam e como poderiam construí-la diariamente. Que escola e cidade queriam e quais suas relações com a política.

A arte, ao mobilizar forças objetivas e subjetivas mescladas à complexidade da vida e às contradições do campo social, muitas vezes, é um caminho para gerar ações. A experiência no campo do sensível, vinculada a realidades concretas pode agregar, articular, contrapor, gerar outros modos de conceber o contemporâneo e o urbano. A prática artística do coletivo Contrafilé, por meio dos espaços dispositivos, lembra-nos que a cidade não está pronta e o espaço público não está dado. O mesmo ocorre com a arte e a educação, pois como escreveu Paulo Freire: "O mundo não é. O mundo está sendo" (Freire, 2004:76).

## Referências

- 31 Bienal de São Paulo (2014) Disponível em: <<http://www.31bienal.org.br/pt/post/1936>> Acesso em 10 de outubro de 2016.
- D'Ambrosio, Tiago Barbosa (2017) Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/a-cidade-como-arte-fato-contrafile>>
- Acesso em 6 de novembro de 2017.
- Freire, Paulo (2004) . São Paulo: Ed. Paz e Terra.
- Grupo Contrafilé, secundaristas de luta e amigos (2016). São Paulo: Masp/SESC Interlagos.
- Heidegger, Martin (2001). Petrópolis: Vozes.

# Alberto Datas, la práctica de la pintura a través del tiempo: paralelismos sociales, literarios y artísticos

*Alberto Datas, the practice of painting through time, social, literary and artistic parallelisms*

ALBA FANDIÑO\*

Artigo completo submetido a 5 de Enero de 2018 e aprobado a 17 janeiro 2018

\*España, investigadora doctoral.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Pintura. Miembro del Grupo de Investigación PRACE. Calle Maestranza, 2, 36002 Pontevedra. E-mail: albafandi@uvigo.es

**Resumen:** El objetivo del siguiente artículo es ofrecer una mayor visibilidad y unidad a la obra así como al proceso creativo del pintor herculino Alberto Datas, dentro de un contexto científico. Se tratará de recoger un acercamiento a su biografía dentro del contexto histórico del movimiento Atlántica del cual formó parte activa, sus antecedentes histórico-políticos y su posterior segregación. Mostraremos, el método de trabajo del autor en diferentes etapas, en donde existe una marcada influencia del expresionismo abstracto en varias de sus vertientes, hasta la práctica de la pintura matérica más reciente con la inclusión de objetos en el lienzo. Esta se focaliza bajo la influencia de diversos artistas, que se emplearán a modo de paralelismos a lo largo de todo el texto: Giacometti, Rauschenberg, Arshile Gorky, Baselitz, Cy Twombly ...

**Palabras clave:** Abstracción pictórica / expresionismo abstracto / movimiento Atlántica / pintura gallega.

**Abstract:** *The aim of this article is to provide greater visibility and unity to the work and the creative process of the galician painter Alberto Datas within a scientific context. It will try to gather an approach to his biography within the historical context of the Atlántica movement of which he was an active part, his historical-political background and his subsequent segregation. We will show the author's method of work in different stages, where there is a marked influence of Abstract Expressionism in several of its aspects, up to the practice of the most recent material painting with the inclusion of objects on the canvases. This is focused under the influence of various artists, which will be used as parallels throughout the text: Giacometti, Rauschenberg, Arshile Gorky, Baselitz, Cy Twombly ...*

**Keywords:** *Abstract painting / abstract expressionism / Atlántica movement / Galician painting.*

## Introducción

En un contexto precedente de la Posguerra que azotaba todo el país, y en donde Galicia era un reducto más de la desolación, con una tradición pictórica que apenas sobrevive, dado que la gran parte de la misma, hasta el XIX, formaba parte de frescos y murales. Ello había generado que se desarrollase escasamente dicha práctica y de modo independiente con respecto a otras artes con más tradición como la escultura, la arquitectónica o incluso las denominadas artes menores (Mon Rodríguez, 1974).

Con una sociedad dedicada casi por completo a las tareas del campo y a la pesca, ya que las grandes propiedades continuaban en manos de la nobleza y de la iglesia, a lo que se suma las masivas emigraciones de población gallega, los escasos pintores se dedican por completo a pequeños encargos para dichos estamentos. Es oportuno considerar que, el desarrollo del "Rexurdimento" de la Literatura y del Arte gallego no se producirá hasta el s. XIX con Rosalía o Murguía junto con el nacimiento de las ideas liberales. Para Mon, el realismo social de los gallegos y la pintura ideológica que rompe con la etapa anterior y se enfrenta a los regímenes fascistas se desarrollará en Europa a partir de los años 30. Será ya en los años 20 practicada por la "Xeracion Nós".

Recordemos que en la parábola “Tres apéndices de pintor” Sánchez Cantón, esgrime el destino de tres amigos que quieren ser pintores, en el que uno representa al que bien hace su oficio y consigue ser maestro, puesto que ya no necesita aprender; otro sería el que imita y tiene éxito con las ventas; y el último, aquel viajero incansable y con práctica regular en su oficio. Podríamos situar a Datas en un primer momento como el tercer prototipo de pintor, si bien en su evolución pictórica nos topáramos con el descrito primeramente (Sánchez Cantón, 1973:10)

### 1. El Autor y su contexto generacional

Alberto Datas emerge como un artista de vocación muy temprana, solitario, dedicado posteriormente al aprendizaje y a la enseñanza fuera de su región, pero a la que siempre mira. Este carácter para muchos estará marcado por la humedad del paisaje gallego.

La generación cronológica a la que pertenece, marcada por el estallido guerra civil y la formación artística en las escuelas de artes y oficios, en las que, con posterioridad, los artistas plásticos pasan a trabajar en su estudio, o bien, se siguen formando en la capital como promesa garantizada del éxito. Existe, una dispersión de tendencias a la hora de hablar de la pintura gallega, no solo por la localización geográfica y diáspora de sus autores (emigración a América y Europa, formación en otras Escuelas de Arte peninsulares o en París), sino también, por la multitud de tendencias que hacen que sea complejo un aglutinante más que el dispuesto cronológicamente: creciente naturalismo, realismo, impresionismo, panfletismo precedente, expresionismo e informalismo que revela parte de un sufrimiento oriundo (Pablos, 1980:57). El Arte gallego, sus publicaciones e instituciones culturales participan de modo escaso en intervenciones de la vida cultural, en especial las de los más jóvenes, dado el carácter conservador (Seoane, 1979:32).

Nacido en 1935, un año antes de que estallase la contienda y en un ambiente en que las esperanzas de la república se encontraban próximas pero se ven trucadas; Alberto Datas Panero, procedente de una familia de educadores, había recibido formación en la “ciudad del viento” rodeado de republicanos maragatos. Pasa estancias en Zamora y siempre lleva dentro el paisaje de la tierra castellana y una dedicación a este, que lo compara en algunas ocasiones con la pintura gallega (Seoane, 2008).

Ya en su infancia realiza retratos familiares o juega con cacharros para componer bodegones con una caja de pinturas que le compra su padre (Seoane, 2008). Es consciente de la escasa vida cultural que existe en A Coruña. Los

períodos en los que está enfermo es un asiduo lector, tanto de autores existencialistas como la poesía de la generación del 98. Xavier Seoane, relata como mientras era estudiante de Artes y Oficios va a visitar con Mariano García Patiño las calles de la ciudad en donde Cela había ambientado parte de la familia de Pascual Duarte, "una experiencia emocional y social con tintes de desolación e dureza ... Que Apolo, de alguna manera también acompaña a Dionisos en nuestro ruar existencial" (Seoane, 2008:39)

A mediados de la década de los cincuenta comienza a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, para lo que goza de una beca. Dasas recuerda con desgano aquella época, sobre todo en lo que respecta a su libertad como pintor. No mira directamente a los grupos surrealistas españoles como "El Paso", sino que hará especial hincapié en la abstracción americana y los artistas expresionistas alemanes emigrados a Norteamérica. Al terminar la licenciatura, estudiará como becado por el Ministerio de asuntos exteriores, en la Academia de Venecia con el pintor y maestro italiano Saetti, colaborando en la realización de murales, tarea que realizará con posterioridad a su regreso a España en el Escorial, pero esta vez como restaurador.

Tanto Venecia como Roma le conducirán a estudiar con profundidad la obra de Giacometti o Burri, pero se acercará al primero, por su posición existencial en la vida, que resume lo serían las preocupaciones del hombre moderno. En los Escritos de Giacometti podemos leer:

La realidad nunca ha sido para mí un pretexto para crear obras de arte, sino el arte un medio necesario para darme un poco más cuenta de lo que veo. Por tanto, mi concepción del arte es totalmente tradicional. Dicho esto, sé que me es completamente imposible modelar, pintar o dibujar una cabeza, por ejemplo, tal y como la veo, y sin embargo es lo único que intento hacer. Todo lo que yo pueda hacer no será sino una pálida imagen de lo que veo y mi éxito estará siempre por debajo de mi fracaso, o tal vez el éxito siempre igualará al fracaso ... (Giacometti, 2001:128)

Tras Estudiar tres años en la Academia de Artes en Roma conoce con profundidad la pintura clásica.

## 2. Del objeto al naciente expresionismo

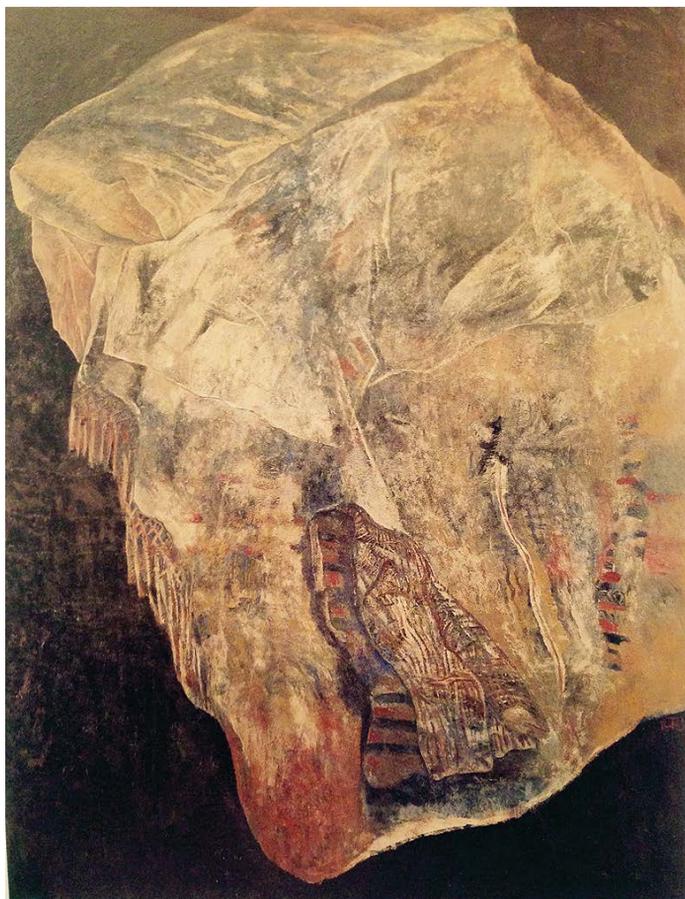
A su regreso a Madrid, aparece su predilección por el objeto como un motivo aislado, que forma parte de la totalidad del lienzo y con perspectivas inusuales, "es influido por al ambiente pesado, tenso políticamente muy fuerte en aquellos años" (Patiño, 1991). Podemos señalar el paralelismo de estos ropajes, con la figura de la madre y algunos de sus óleos maternidades. Recordar también

que la madre de Datas se dedica a la costura, de ahí que estos lienzos narren una experiencia vital, personal, trasladada a objetos arrugados, colgados, que nos pueden recordar a Ruschenberg o incluso a las prendas colgadas de Beuys. Fernández-Brasso, también ha señalado que se convierte en “un narrador pictórico. Datas pinta camas abiertas, deshechas, todavía con calor humano ...” (Fernández-Brasso, 1971); se trata ante todo de un narrador vivencial (Figura 1)

Para Marchán Fiz, estudioso de la obra de Datas en sucesivos escritos, entrevistas, discursos y exposiciones, será el que califique su interés inicial y el que le dirija su tesis doctoral “De la Academia al Vitalismo Pictórico” (Datas, 1985) en donde el artista escribe sobre la realidad como un cosmos individual que parte del planteamiento de Ortega y Gasset y del entendimiento de la realidad individual en tres estadios, y cuyo enunciado depende el sujeto que es el que construye la misma. (Ortega y Gasset, 1971).

El autor analiza las tendencias de la modernidad, con una liberación de la naturaleza del objeto y con ello del tema de la pintura, para lo que recurre a los escritos de Málevith, Kandinsky o la destrucción de la forma de los dadaístas. Destaca el método la automatista con procedimientos como “el fotogage y el gratagge, que pretenden una transformación directa del estado anímico de la expresión plástica” (Datas, 1985:167) En dicha renovación es la cual se produce un estado prebélico como precursor del expresionismo abstracto. En parte de su tesis se menciona el método de aprendizaje de Hoffman. Recordemos, por otra parte, la condena que del surrealismo hizo el régimen franquista.

La corriente abstracta se desarrolla a destiempo Galicia, más tarde que en el resto de España. Resaltar que para Gabriel Plaza Molina “lo hizo precisamente de la mano de los gallegos que vivían en Madrid los albores de las nuevas influencias europeas y americanas” (1981:29). Se empiezan a establecer diversos grupos: Escuela de Vallecas, la Escuela de Madrid, La Academia Breve de la Crítica de Arte y más tarde Indaliano, Ladac, Pórtico, Dau-al-Set y finalmente “El Paso”, que “podrían establecerse como una protesta contra el orden político establecido” (Plaza Molina, 1981:30). Tarea ardua a analizar que realizará de un modo claro Díaz Sánchez en su texto “El Triunfo del Informalismo” con toda una serie de documentos y aportaciones que esclarecerán la oficialización del arte abstracto más allá de nuestras fronteras, sobre todo con las Bienales de Arte Hispanoamericanas, La Bienal de Venecia de 1976 y el núcleo intelectual formado en “La Escuela de Altamira”. Ello llegará a Galicia dos décadas después. Con todo, es amplia la muestra de representantes expresionistas en Galicia: Laxeiro, Datas, Mercedes Ruibal, Pesqueria, Díaz Pardo ...



**Figura 1** · Alberto Datas, *La Cama*, 1970.

Respecto al expresionismo, tan alabado por el Grupo “El Paso” por medio de la figura de Goya o el Greco es para muchos estudiosos la representación de artistas de los que los académicos mencionan que no tienen destreza al dibujar, sobre todo en los años 20.

El “rexurdimento” o renovación de la plástica gallega dentro de una temática social y crítica se produce con la figura de Castelo, mientras otros artistas fuera de nuestras fronteras intentan conciliar la práctica social con la realidad de la región, a lo que contribuyen los escritos de algunos escritores como Rafael Dieste y Álvaro Cunqueiro muchos de ellos editados en Galaxia. Colmeiro sería el precursor dos abstractos líricos y Laxeiro dos de los expresionistas (Seoane, 1979:34-6)

Otras exposiciones colectivas que ponen como punto de partida el encuentro entre tendencias entre los -ismos europeos, hacen preguntarnos si también podría estar Datas entre sus representantes, como un fenómeno de ruptura con la tradición, el éxodo y rechazo sufrido por los artistas en sus orígenes: Baselitz, Cy Twombly, Saura, Tapiés, ignorados muchos de ellos en las muestras y manuales de representación nacional, el retorno a un clasicismo del pensamiento occidental al existencialismo, la preocupación por la figura, el barroco, la materia, la ruina, el cuerpo, el informalismo (Calvo Serraller, 1986). Representados en el panorama español por el Paso y Dau al Set, los dos grupos conviven con el surrealismo en sus comienzos (Figura 2).

Una exposición que recorrerá la pintura Gallega, presentándola a la par con una cronología internacional a continuación de una cronología gallega, será la realizada en Vigo a mediados de los 80 y con una representación de más de una treintena de artistas. María Luisa Sobrino resalta la inmovilidad de la pintura gallega de posguerra dentro del panorama tanto español como internacional y su escasa representación en Bienales a pesar del intento de algunas revistas como “Atlántica” y “A Guadaña” (Sobrino Manzanares, 1985).

Se celebra en Madrid una reunión en el que el docente de la complutense sigue de cerca el movimiento “Atlántica”, la renovación de la plástica gallega ante el entorno de la democracia. Tras largas estancias en la soledad de su estudio en tierras vallisoletanas, regresa a la academia para enseñar, y nunca jamás deja de dedicar tiempo a su pintura, con la que lucha y por la que han pasado gran cantidad de generaciones de alumnos que acuden al centro de la península a formarse.

### **3. Precursor del movimiento Atlántica**

Pese a la distancia generacional que los separa, y siempre más identificado con las generaciones jóvenes que a la que le pertenece, los miembros del grupo



**Figura 2** - Alberto Datas, S/T (sin fechar) Dibujo sobre papel, 50 x 70 cm. Fuente: <<http://www.albertodatas.com>>

Atlántica y el autor, centrado en la práctica y en la reflexión de la pintura, tanto en la intensa tarea docente como en la de su taller, acuden a este a la hora de plantear la génesis que definirá el movimiento, no como un “grupo cohesionado”, sino como una corriente renovadora y aglutinadora de la plástica gallega que se impulsaría a comienzos de los ochenta. Se acelera, del mismo modo, el debate de la creación la creación de una facultad de Bellas Artes en Galicia. En Madrid, el profesor de la complutense sigue de cerca con compromiso y la evolución del mismo. Será allí que tenga lugar la primera mesa redonda de la renovación de la plástica gallega ante el entorno y el auge de la democracia; la apertura de Galicia al exterior.

Las influencias en su obra están claras ya en ese primer encuentro con Román Pereiro en Madrid y al que a Datas le gustaría que hubiese participado Azcuaga, poeta y ensayista madrileño. Ajeno a polémicas participa en las primeras muestras de Atlántica:

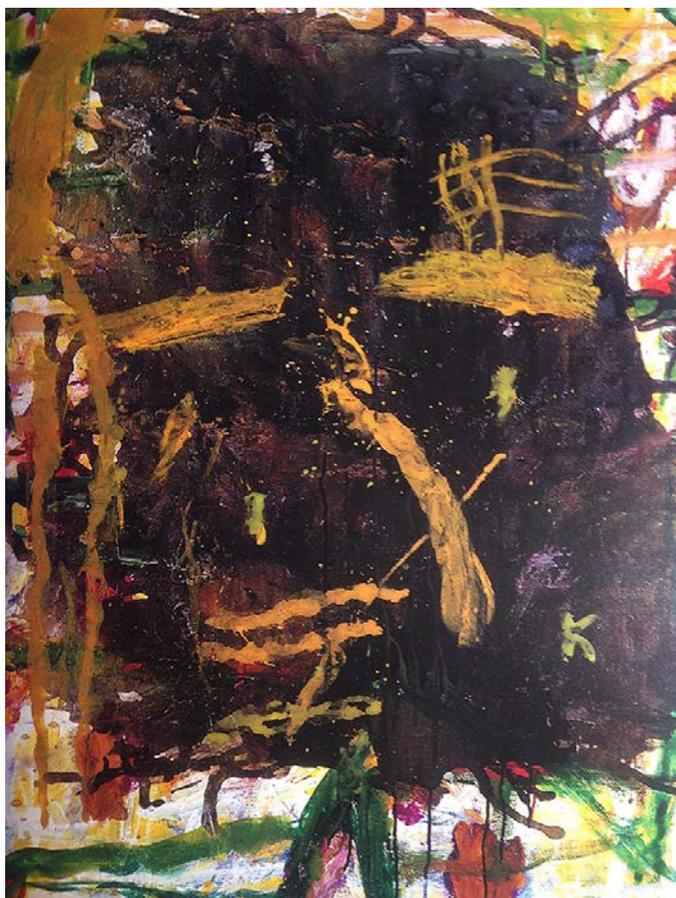
Se advertía que aquello esta en contra de un ambiente trasnochado, pero para mi no era algo extraordinario, anormal; anormal era lo otro, que estaba fuera de tiempo. Simplemente fue la coincidencia de ser gallegos ... (Datas, 2005).

Para Xavier Seoane, es el espíritu de Atlántica algo más que un movimiento renovador que se generó en Vigo, con el Mecenazgo de Román Pereiro y los viajes de algunos de sus representantes a Nueva York, por la relación que se establecía con el Atlántico.

Xavier Seoane citado por Martínez-Moya (1981:38) en la Muestra de Atlántica en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, verá al unísono el auge del “movimiento renovador”, no solamente por su enclave geográfico, sino por la visceralidad de sus autores y cuyas tendencias de la contemporaneidad como la neofiguración y la marcada abstracción.

#### **4. Obra pictórica**

Aunque la creación pictórica de Datas, se mueve entre el uso del objeto y el retrato en un comienzo; individuos sumidos en la pobreza, en la mediocridad que rodea a su ciudad natal, a vagabundos y aquellos que pasan tanto hambre como desolación y que acuden a sus estudio. Múltiples rostros y cabezas, esbozados, garabateados y con una clara influencia del expresionismo nórdico. Es ese mismo objeto, el que acaba por desaparecer del centro de la composición, para formar sucesivos ritmos de manchas, a las que más tarde se le añaden los enérgicos trazos (Figura 3).



**Figura 3** · Alberto Datas, *Cabeza Negra*, 2002

Algo que el autor rescata entre otros de Kandinsky y de su texto “La Gramática de la Creación”. No es la naturaleza lo que lo mueve, es la bruma en donde se conservan todavía las figuras.

Para Moreno Galván en la Muestra de Atlántica en 1981, esta tendencia se encuentra marcada en su toda obra con una corriente trágica y el enérgico movimiento de la mano aproximándose a la vertiente onírico-expresionista, con un claro enraizamiento con el surrealismo plástico (1981, s/n). Distante y medido, tanto en lo que respecta a la figuración como a la abstracción, situándose en un camino intermedio entre ellas.

Recordemos, que el catálogo de “Artistas Gallegos”, en el volumen de Pintores se le clasifica dentro de estas dos categorías, realismos-abstracciones, es la suya una abstracción más lenta que la del “action painting”, de una manera sutil, situándose en los márgenes de la contiendas y disputas. Varios autores han mostrado lo parco en palabras que era el autor.

En la entrevista que Datas le concede a David Barro en el año 2005, se muestra a un Datas menos comedido en explicaciones, en las habla de cómo llegó a Madrid, impulsado por sus primeros retratos de vagabundos que llevaba a su estudio, sus conflictos con la academia y el profesorado, su madurez respecto a otros alumnos y la tarea de pintar cada día, que es lo que le interesa. Se sitúa más cercano a la expresión de un magma, de una confusión, de una duda, que es la tarea constante de estar delante del cuadro y de pintar, la práctica que siempre ha llevado con cautela y retiro, aunque no le han faltado menciones y premios internacionales ni estar ajeno al circuito galerístico. Tarea que ha desarrollado en sus últimos años, sobre todo de la mano de la galería orensana Marisa Marimón.

Fernández Cid, recuerda la ausencia notoria del artista en sus país, su lenta trayectoria pero dilatada trayectoria y la falta de reconocimiento por parte de las instituciones Gallegas hasta la muestra de la Casa de la Parra, acompañado de la euforia de los 80 y el Movimiento Atlántica (Fernández Cid, 1997). Serán las muestras de Atlántica en las que el autor toma intensa participación, aunque reside fuera de Galicia.

Ya se pueden leer, a mediados de los ochenta en publicaciones periódicas, la poca representación del “Atlantismo” mas allá de nuestras fronteras, Europa y las grandes Documentas y la exposición en el Beaugourg, que toma como referente los escritos de Baudelaire, aquel pintor enraizado en la vida moderna, con una clara representación estadounidense y alemana, la escasa intervención de artistas franceses y españoles (Castro, 1987-1988:16), de la que siguen otros muchos artículos dedicados a la definición del “Atlantismo”.

Algunas de las obras para comprender la pintura es el origen y esa lucha que constituye la tarea diaria de pintar, idéntica tarea que la que se lleva con la vida, la misma que rodeaba los planteamientos de Balzac al presentar a su genio de nombre imaginado y protagonista en "La Obra Maestra desconocida", el luchador eterno delante del cuadro y la modelo, que ya abundaba en el género de las novelas diochecescas.

Los títulos de mis últimos trabajos provienen tanto de la realidad cotidiana como del pensamiento, en forma disgregada y dividida, confusión y caos. Todo orgánicamente tratado, atapado dentro de un magma o clama general, con todos los defectos propios de la experiencia personal, vacilación y dudas. Una visión no tranquilizadora del mundo ...

### **Conclusión**

Podemos decir que el conjunto de la obra artística del autor bebe de una gran multitud de fuentes y de referencias de diversa **índole**, a las que se las ha intentado dar una coherencia a lo largo de la comunicación. Un artista, situado entre la abstracción y la figuración, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, prolífico y con un escaso reconocimiento el cual se ha visto limitado al arduo panorama gallego. Hacemos notar que el afán de internacionalización de sus referentes por un lado, se ha combinado junto con el magma del paisaje gallego y el de sus gentes, a los cuales siempre ha mirado.

## Referencias

- Barro, D.; Vidal, C. (2005) *Voces de Atlántica*. Vigo: Galaxia; Fundación MARCO.
- Calvo Serraller, F. (1986) "Un diálogo a seis voces". En VV.AA., *Referencias: un encuentro de artistas en el tiempo: Georg Baselitz, Eduardo Chillida, Antonio Saura, Richard Serra, Antoni Tàpies, C. Twombly*: [exposición celebrada en] Centro de Arte de Reina Sofía 26 de mayo-15 septiembre de 1986. Madrid: C.A.R.S., D.L.
- Castro, A. (1987-1988) "No corazón do retorno", *Luzes de Galicia*, 8-9, p. 16.
- Datas, A. (1985) *De la academia al vitalismo pictórico*. Tesis de Doctorado. Universidad Complutense de Madrid.
- Fernández-Brasso, M. (1971) "Alberto Datas: la ropa y la vida", *ABC*, 15 de Enero.
- Giacometti, A. (2001) *Escritos*. Madrid: Síntesis.
- Martínez-Moya, P. (1981) "Atlántica en el Centro Cultural de la Villa de Madrid", *Diart*, 13, p.38.
- Mon Rodríguez, F. (1974) *Del ayer histórico a la Joven Pintura Gallega*. Sada, A Coruña: Edicións Do Castro.
- Ortega y Gasset, J. (1971) Madrid: Revista de Occidente.
- Patiño, R. (1991) "Unhas reflexións sobre Alberto Datas e a arte", *Luces de Galicia*, 18
- Plaza Molina, G. (1981) *El arte en Galicia. La década del Boom 1970-1980*. A Coruña: Edicións do Castro.
- Sánchez Cantón, F. J. (1973) *Sobre el arte gallego de nuestro tiempo*. Pontevedra: Museo de Pontevedra.
- Seoane, L. (1979) *Textos en col da arte galega*. Madrid: Brais Pinto
- Seoane, X. (2008) *Alberto Datas (cat.exp)*. Diputación Provincial de A Coruña: A Coruña.
- Sobrino Manzanares, M.L. (1985) "La pintura gallega hoy", *Boletín*, 23.

# Henrique Dantas: cruzamentos poéticos no documentário contemporâneo

*Henrique Dantas: poetic crossroads on modern  
documentary film*

MARISE BERTA DE SOUZA\*

Artigo completo submetido a 5 de Enero de 2018 e aprovado a 17 janeiro 2018

\*Brasil, produtora e diretora audiovisual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia (UFBA), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (IHAC). Ondina, Salvador — BA, 40170-115, Brasil. E-mail: mariseberta@uol.com.br

**Resumo:** O artigo aborda as interações articuladas por Henrique Dantas nos filmes *Sinais de Cinzas*, *A Peleja de Olney Contra o Dragão da Maldade* (2013) e *A noite escura da alma* (2016). Neles o cineasta se apropria de materiais de arquivo e dialoga com a performance ao revisar a história política do país, demonstrações da sua inquietação artística e interesse em explorar a complexidade da estrutura do filme documentário a serviço da atualização estética da narrativa com novos arranjos feitos no cruzamento de plataformas que acionam a subjetividade, a imaginação e a poética.

**Palavras chave:** documentário / narrativa / poética.

**Abstract:** *The article discusses the interactions articulated by Henrique Dantas in the films Sinais de Cinzas, A Peleja de Olney Contra o Dragão da Maldade (2013) and A Noite Escura da Alma (2016). In both of them, the filmmaker appropriates archival materials and dialogues with the performance by revisiting the country's political history, demonstrations of his artistic restlessness and interest in exploring the complexity of the structure of the documentary film at the service of the aesthetic update of the narrative with new arrangements made at the intersection of platforms that trigger subjectivity, imagination and poetics.*

**Keywords:** *documentary / narrative / poetics.*

## Introdução

Esse artigo aborda as interações articuladas por Henrique Dantas nos filmes *Sinais de Cinzas*, *A Peleja de Olney Contra o Dragão da Maldade* (2013) e *A noite escura da alma* (2016). Nesses filmes, o cineasta se apropria de materiais de arquivo e dialoga com a performance ao revisitar a história política do país, demonstrações da sua inquietação artística e interesse em explorar a complexidade da estrutura do filme documentário a serviço da atualização estética da narrativa documental com novos arranjos feitos no cruzamento de plataformas que acionam a subjetividade, a imaginação e a poética. Esses procedimentos ajudam a compreender a singularidade de seu cinema, o desenho de um estilo e as recorrências temáticas que se fazem presentes desde os seus primeiros experimentos com a imagem em movimento, em que o cineasta opera em sintonia com as transformações ocorridas na linguagem do documentário contemporâneo.

Henrique Dantas é um jovem cineasta baiano que se destaca pela potência das suas obras ao edificar um projeto em que hibridiza linguagens e suportes. Graduado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFBA, ampliou suas pesquisas visuais no Mestrado em Artes Visuais. Engajando-se no cinema, passa a atuar como diretor de arte, roteirista e diretor de filmes. Seu documentário de estreia, o longa-metragem *Filhos de João*, *Admirável Mundo Novo Baiano* (2009), prêmio especial do Júri e o Prêmio do Júri Popular 42º Festival de Cinema Brasília, inaugura uma sequência de premiações que se seguirá: *Ser Tão Cinzento* (2011), melhor filme Festival É Tudo Verdade 2012, *Sinais de Cinza*, *A Peleja de Olney Contra o Dragão da Maldade* (2013), FAM 2014; *A Noite Escura da Alma* (2016). Festival Internacional de Cinema Político, em Buenos Aires, e *Galeria F*, *Quando A Chuva Passa* (2017), Panorama Internacional de Coisa de Cinema.

A metodologia do artigo acompanha o preconizado pelo projeto *Vendo Imagens: cinema baiano em questão*, que desenvolvo no Bacharelado Interdisciplinar em Artes do Instituto de Humanidades Artes e Ciências professor Milton Santos. Esse projeto de pesquisa reflete sobre a cinematografia local numa perspectiva histórico-crítica, a partir do pensamento artístico dos cineastas baianos, verificando como o legado conceitual e simbólico, formado pelo conjunto de filmes realizados, processa-se e acumula-se frente aos diversos períodos, práticas culturais e tendências estético-poéticas.

Nesse contexto foram realizados contatos e entrevista com o cineasta, coleta de documentos e análise da obra na busca de uma metodologia que acompanhasse seu processo de criação. Esta metodologia dialoga com os estudos realizados por Cecília Almeida Salles no deslocamento que opera da crítica genética para a crítica dos processos em que o ato criativo desponta como elemento relacional entre

dados aparentemente dispersos, de maneira a interligar aspectos gerais a específicos: “observamos as macrorrelações do artista com a cultura e, aos poucos, nos aproximaremos do sujeito em seu espaço de transformações” (Salles, 2008:32).

Nessa perspectiva, observa-se também os estudos do grupo de coordenadores do GT Teoria dos Cineastas da AIM, Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, no artigo assinado em coautoria por André Rui Graça, Eduardo Tulio Baggio e Manuela Penafria, em que ampliam o posicionamento de Jacques Aumont contido em *As Teorias dos Cineastas* de que pensamento dos cineastas “têm uma teoria exposta na forma verbal” (2004:21).

### **A emergência do documentário contemporâneo no Brasil**

Assistimos nos últimos anos ao crescimento do interesse das plateias que frequentam as salas de exibição do país pelo filme documentário. A afirmação do documentário, que não é exclusiva do filme feito no Brasil, é um feito que ocorre em outros países, mas que aqui matiza com cores próprias a cena cinematográfica repercutindo na proliferação de festivais de documentários, na ampliação das formas de incentivo, assim como novos meios de produção e distribuição são buscados, seja por meio de leis de incentivo, por editais, mecanismos de financiamento estatal ou por voluntarismo de seus realizadores. Outros indicadores desse florescimento podem ser lidos através do surgimento de cursos e publicações especializadas.

De acordo com Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), com a retomada ocorrida no cinema brasileiro em meados dos anos 1990:

*a prática documental ganha impulso, primeiramente, com o barateamento e a disseminação do processo de feitura dos filmes em função das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear. As vantagens técnicas, econômicas e estéticas dos equipamentos digitais sobre os analógicos permitem tanto a cineastas já consolidados quanto a jovens que se iniciam no documentário investir na realização de filmes a custos relativamente baixos.* (Lins & Mesquita, 2008:11).

É importante ressaltar que a nova geração que passa a optar pelo cinema documentário é tributária à geração de videoartistas. “A mais inovadora escola do atual documentário brasileiro é egressa da geração de videoartistas das décadas de 1980 e 1990” (Labaki, 2006:10). O digital favorece o manejo do documentarista e provoca inquietações temáticas, de afirmação da diversidade de experiências estéticas e de proposição de novas formas de linguagem.

## Os cruzamentos poéticos no documentário de Henrique Dantas

Na última entrevista concedida, no final de 2017, Henrique Dantas iniciou seu depoimento expondo sua filiação à arte conceitual e relatando como o vídeo integrou-se à sua produção artística como uma forma de agenciamento com outros meios como a pintura, a fotografia, a instalação e a performance, espaços de seu domínio e imersão. Para o artista, o vídeo se constituiu um meio propenso à hibridização e às misturas de linguagem abrindo caminho para os seus experimentos cinematográficos:

A minha pintura era conceitual, minha arte era conceitual, operava com ideias e conceitos, passando a me relacionar com as poéticas contemporâneas. Fiz um curso de vídeo, realizei um vídeo *Cidade de cabeça para baixo* que ganhou um prêmio na Jornada de Cinema de 1997 ou 1998. Com o dinheiro do prêmio, parte da equipe realizadora concordou, e comprei uma câmara Super VHS.

Estava trilhado o caminho de desenvolvimento de variadas linhas de investigação para fixar experiências e traçar estratégias narrativas enfatizando o lado perceptivo da imagem, atravessamentos e texturas na busca de novos critérios de composição e ordenações narrativas que Henrique Dantas procura sintonizar a cada trabalho realizado.

Para quem a arte tem algo de mágico e que crê que determinados ambientes podem lhe desconectar, afastar da potência criativa e minar a essência, recusar o trabalho em uma campanha política e abraçar uma oferta de um projeto cenográfico a ser executado em várias cidades do país, foi o passo que resultou no seu primeiro documentário em longa metragem: *Filhos de João — O Admirável Mundo Novo Baiano* (2009). Projeto acalentado durante 11 anos, conjuga o tema à estrutura do filme. Ainda que a entrevista seja empregada como estratégia de abordagem central, a montagem e as pontuações fazem transparecer a vivência comunitária do grupo e o clima contracultural emerge da memória dos personagens e atingem o público.

Tomando contato com a obra do cineasta baiano Olney São Paulo (1936-1978), que produzia filmes inspirados no seu lugar, no seu povo e no contexto político do seu tempo, deixando um significativo legado para o cinema de viés político produzido no Brasil, particularmente, com o emblemático média metragem *Manhã Cinzenta*, filmado no calor dos acontecimentos de 1968, Henrique realiza *Sinais de Cinza, A Peleja de Olney Contra o Dragão da Maldade* (2013). Nesse filme Henrique Dantas percorre a obra de Olney São Paulo recorrendo a diferentes elementos. Depoimentos de diversas ordens de conhecimento afetivo são justapostos e dialogam com cenas dos filmes de Olney. Cenas

apropriadas e projetadas no entrecruzamento das instalações sobre paredes e muros de espaços sertanejos (*O Grito da Terra*) e de prisões cortadas por grades (*Manhã Cinzenta*). Um rol precioso de depoimentos acomoda camadas afetivas na construção da história de vida do personagem. Diferentes elementos são colocados em relação e diálogo, sendo que os materiais visuais e sonoros que conformam a narrativa estão a serviço da reconstrução da memória imagética de Olney São Paulo, suas paisagens, signos e temas são revisitados em uma abordagem ensaística que remete aos dados da preocupação social, política e humana que transparecem na sua obra. O resultado da dimensão propositiva empreendida no documentário é surpreendente pelos cruzamentos visuais e sonoros, pela busca de composições plásticas e de texturas que redefinem o tempo e o local da memória ao visitar a vida e obra de Olney São Paulo.

Em *A Noite Escura da Alma* (2016), Henrique Dantas compõe um documentário poético em que elabora um discurso paralelo no campo da performance e das artes plásticas levando para o interior do filme a experiência dolorosa sentida no corpo e na alma dos ativistas de esquerda presos e torturados pela ditadura civil militar na Bahia. O filme é construído em uma abordagem vigorosa que se renova a partir de estratégias extraídas da arte contemporânea. Sons e imagens difusos que começam a se definir, silhuetas recortadas que se iluminam, discursos que ganham sincronia e que evocam o passado e a supressão dos direitos humanos, essas são as estratégias de apresentação dos personagens urdidas pelo cineasta: o ex-ministro da Cultura Juca Ferreira, a cineasta Lúcia Murat, o ex-deputado federal pela Bahia Emiliano José, o juiz Theodomiro Romeiro dos Santos, condenado à morte durante os anos do regime militar, o antropólogo e professor universitário Renato da Silveira, e outros que revelam como sobreviveram à ditadura militar. Os depoimentos são intercalados com performances e encenações de dança que, poeticamente, reforçam os episódios narrados. Mais uma vez o recurso das camadas, texturas, composições e interferências visuais aparecem na obra de Henrique Dantas.

### Considerações Finais

O filme ao mesmo tempo em que demonstra o muito que ainda se tem a tratar sobre o período de exceção da história recente do país, o faz de uma forma singular servindo-se de uma composição narrativa de valor estético renovado unindo a dimensão plástica performativa à contundência do tema, conformando um construto poético de fôlego em que concilia a reconstituição da história e a criação artística.

No imaginário da atualidade o cinema documentário opera na emergência de



**Figura 1** · Frame de *Sinais de Cinzas, A Peleja de Olney*  
*Contra o Dragão da Maldade*, de Henrique Dantas. Fonte: autor.  
**Figura 2** · Frame de *A noite escura da alma*, de Henrique Dantas.  
Fonte: autor.

um novo realismo. Henrique Dantas mergulha nessa cena em busca de experiências que repercutem na ética, estética e dramaturgia do gênero, movendo-se no interstício de uma nova sensibilidade criativa que resulta em abordagens documentais revigoradas que se afastam do clichê e da repetição de fórmulas.

### **Referências**

Aumont, Jacques (2004) *As teorias dos cineastas*. Campinas, São Paulo: Papirus. ISBN 85-308-075-0

Graça, André Rui; Baggio, Eduardo Tulio Baggio & Penafria, Manuela (2015) "Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema". *Revista Científica/FAP*, Curitiba, ISSN 1679-4915, v.12, 19-32, jan/jun.2015. [Consult. 2016-01-10] Disponível em

[www.fap.pr.gov.br](http://www.fap.pr.gov.br).

Labaki, Amir. (2006) *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis.

Lins, Consuelo & Mesquita, Cláudia (2008) *Filmar o real: sobre o documentário contemporâneo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Salles, Cecília Almeida (2008) *Redes da criação / Construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte.

# Fotógrafos de ficção: fotógrafos sem obra

*Photographers without work:  
photographers of fiction*

ARMANDO JORGE CASEIRÃO\*

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

\*Portugal, artista plástico, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade Arquitectura. R. Sá Nogueira, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: caseirao@sapo.pt

**Resumo:** O presente artigo apresenta personagens de ficção, neste caso fotógrafos, mas que não têm obra. Como essas personagens são edificadas e construídas. De como a atividade de fotógrafo, (profissional ou amador), será o passaporte para uma história onde a fotografia e o mundo da fotografia estará sempre implícita, não necessitando de provas explícitas, ou seja, de obras. Onde a obra é um meio mas não o resultado.

**Palavras chave:** Fotografia de ficção / valentina / thomas / moda.

**Abstract:** *The following article presents fictional characters, in this case photographers, but without work. How these characters are built and constructed. How the activity of a photographer, (professional or amateur), will be the passport to a story where photography and the world of photography will always be implicit, not requiring explicit proofs, that is works. Where the work is a means but not the result.*

**Keywords:** *Fictional photography / valentina / thomas / fashion.*

## Introdução:

Baudelaire disse um dia acerca da fotografia que “*esta indústria, ao invadir os territórios da arte, tornou-se no seu maior inimigo*“. A arte respondeu a seu tempo criando as suas próprias personagens, fotógrafos ficcionados, produtores de fotografia. Como exemplo, na banda desenhada americana surge Peter Parker, mais conhecido por conseguir as melhores fotografias do Homem-Aranha, ou não fosse ele o próprio Homem-Aranha. Na banda desenhada italiana, pelo aparo de Guido Crepax surge Valentina Rosselli, uma fotógrafa de moda, criada à imagem de Louise Brooks, repleta de aventuras eróticas psicotrópicas. Outro fotógrafo de moda, mas entediado e arrogante, que conduz um Rolls Royce Corniche Cabriolet é Thomas Hemmings. Thomas criado à imagem de David Bailey, fotografava o parque perto de sua casa e viu-se acidentalmente envolvido num crime de morte, o que deu origem ao filme *Blow-up* de Michelangelo Antonioni. Ainda L.B. Jeffries, fotógrafo que, após ter partido uma perna a fotografar um acidente de automóvel, se vê na contingência de permanecer em casa numa cadeira de rodas, durante uma onda de calor em que os vizinhos deixam as janelas abertas, conduzindo a uma janela indiscreta de Alfred Hitchcock. Ainda de referenciar Antonino Paraggi, uma personagem feita fotógrafo por Italo Calvino (1993). A fotografia de ficção torna-se assim realidade.

Porque são estas personagens fotógrafas e não engenheiras ou farmacêuticas? A relação da fotografia com a arte cria uma empatia que leva o público a se reconhecer nas próprias personagens. Qualquer coisa como: também eu consigo fazer fotografia, logo, eu posso ser esta personagem. Hoje, esta teoria aproxima-se cada vez mais da verdade porque o poder da imagem se encontra inflacionado e pela própria democratização da fotografia possível devido aos telemóveis com câmara.

Na banda desenhada ou em filmes é comum surgirem personagens que são fotógrafas. Tin-tin de Hergé é um repórter jornalístico mas surge mais vezes acompanhado do seu cão Milu do que de qualquer máquina fotográfica. Já Peter Parker, o Homem Aranha, consegue ser fotógrafo entre aventuras e consegue as melhores fotos que vende a jornais e editores. Fotógrafos 18/11/2016

A fotografia é uma forma de ficção. É, ao mesmo tempo, um registo da realidade e um auto-retrato, porque só o fotógrafo vê aquilo daquela maneira (Castelo Lopes).

### 1. Valentina Rosselli, uma fotógrafa de moda

Valentina Rosselli é uma fotojornalista, com especial tendência para a moda, natural de Milão. A sua primeira aparição foi como coadjuvante, na história de super-heróis intitulada “*Neutron*”, publicada na revista italiana “*Linus*”.

Como personagem de banda desenhada, foi construída como uma verdadeira pessoa, como se as estórias fossem um relato da realidade e não uma ficção.

Possui data de nascimento, a 25 de Dezembro de 1942, em Milão, e é a única personagem dos quadrinhos a envelhecer durante as histórias, certamente porque o autor Guido Crepax projetava algo da personagem na sua mulher (e vice-versa), apesar da imagem da personagem ser baseada na atriz Louise Brooks. Valentina apresenta-se com 1 metro e 72 centímetros de altura, olhos azuis e tem carteira profissional tal como foi revelado num dos álbuns de desenhos.

Com o passar do tempo, as histórias de Valentina abandonaram os temas relacionados com a ficção científica e, enquanto fotógrafa de moda de profissão, derivado do contacto visual com o corpo, as suas histórias adotaram uma complexa mistura de alucinações e sonhos eróticos. As várias estórias trabalham com bissexualidade, êxtase autoerótico, fetiches e sobretudo com sadomasoquismo, sendo logicamente dirigidas a um público adulto. O fetichismo e o sadomasoquismo foram também explorados praticamente no mesmo tempo real no mundo da fotografia de moda por Helmut Newton. Ficaram conhecidas as suas fotos de *Big Nudes*, ou de modelos vestidas e nuas, ou do uso de látex, arreios, cabedal e outros apetrechos de uma sub cultura *dark*, trazida para o mundo da fotografia de moda.

Valentina deixa o mundo dos quadrinhos em 1995 com a estória *Al Diavolo Valentina*, com 53 anos de idade.

O autor, Guido Crepax de seu nome Guido Crepas, nasceu em Milão a 15 de Julho de 1933, tendo falecido a 31 de Julho de 2003. Celebrizou-se sobretudo com as histórias de sua personagem Valentina, desenvolvidas na década de 60 e caracterizadas por uma série em quadrinhos que envolvem conteúdo artístico, intelectual e erótico, por vezes perverso e repleto de fetiches, direcionadas para um público adulto sendo bastante representativa do espírito estético dessa década. Notabilizou-se também pela linguagem da banda desenhada adaptada de uma cinematografia sofisticada, criando novas paginações e dando novos ritmos à banda desenhada. Também por ter desenhado a *Histoire d'O*, estória dentro do mesmo género e ambiente, é considerado um dos principais nomes dos quadrinhos europeus de temática adulta na segunda metade do século passado.

A apresentação da sua temática, o ritmo, o jogo de branco e preto, produto do trabalho a tinta-da-china, são elementos que legitimam as suas estórias e as distanciam de trabalhos do mesmo género mas de um outro universo, que surgiram no final do século passado de origem japonesa e de consumo rápido e imediato.

Valentina foi desenhada a partir da imagem de Louise Brooks. Mary Louise Brooks, nasceu nos EUA, em Cherryvale, Kansas, a 14 de Novembro de 1906, tendo falecido em Rochester a 8 de Agosto de 1985.

Perguntado porque havia escolhido Louise para aquela posição de honra e não Greta Garbo ou Marlene Dietrich, atrizes bem mais populares na época, o diretor da Cinemateque Française, Henri Langlois, fez a declaração que se tornaria eterna: “*Não existe Garbo. Não existe Dietrich. Existe apenas Louise Brooks*”.

Parece que Louise só lhe emprestou a imagem, pois a característica de fotógrafa terá herdado da mulher de Guido Crepax. São reconhecidas algumas pranchas de BD em que Valentina é desenhada com câmaras de fotografia de várias marcas, modelos e formatos: Fuji, Rolleiflex, Mamyia. O ritmo de sessões de moda e de flashes são conseguidos por um forte branco e preto de alto contraste, onde facilmente Crepax recorre a um vasto efeito gráfico e alucinogénio.

Valentina ganhou fama e crédito como personagem e como fotógrafa, tendo sido mais tarde desenhada por outros criadores de banda desenhada. Surge junto de outra personagem italiana, Corto Maltese, pela mão de Hugo Pratt.

## 2. Thomas

Ainda dentro do mundo da fotografia de moda, *Blow Up* — *história de um fotógrafo*, é um filme ítalo-britânico de 1966, dirigido por Michelangelo Antonioni. A personagem principal, Thomas (David Hemmings) é um fotógrafo de moda entediado com o vazio de sua profissão. Amoral, arrogante, mas obcecado por seu trabalho, conduz um Rolls-Royce Corniche. Possui uma sensibilidade própria e apurada, pois adquire uma hélice de avião em madeira que exhibe no seu estúdio como se de uma escultura se tratasse. O filme baseia-se no romance de Julio Cortazar, *Las babas del Diablo*, e Thomas é recriado em filme à imagem do famoso fotógrafo britânico, David Bailey.

David Bailey teve alguma dificuldade inicial para arrancar como fotógrafo, começando como assistente de outros fotógrafos mas, quando iniciou trabalhos para a revista *Vogue* com outros dois colegas, Terence Donovan e Brian Duffy, deu origem a um movimento, *Swining London*, de apresentação de estrelas sociais da época: figuras do rock n roll, estrelas de cinema e figuras da aristocracia. A própria figura do fotógrafo é mais tarde apanhada nesse turbilhão de consumo de imagens e de ascensão social, tornando-se também ela uma estrela da sociedade e um produto da sua própria produção.

O filme assenta nas fotos tiradas (e nas não tiradas) por Thomas que, numa manhã, após passar a noite a fazer fotografias para um livro de arte, volta para o estúdio atrasado para uma sessão de fotos com a modelo Veruschka. No caminho passa por um parque da cidade e fotografa um casal. A mulher das fotos, Jane, furiosa de ser fotografada, segue-o e exige os negativos. Thomas devolve-lhe um rolo virgem. Curioso com a atitude da mulher, decide fazer a revelação

e umas ampliações do rolo e, apesar do grão resultante da ampliação, descobre o que acredita ser um corpo e uma mão apontando uma arma entre as árvores do parque. Mais tarde nessa noite, volta ao parque e descobre um corpo no meio da mata, mas sem a câmara, não pode fotografá-lo...

Um paralelismo com *Valentina*, onde a nudez é natural, até se tornar fetiche, também o filme de Antonioni abre com uma cena de nudez frontal, protagonizada pela super modelo Veruschka, que se interpreta a si própria, e cuja cena foi considerada na época pela revista *Première*, como o mais sexy momento cinematográfico da história. O nu é na realidade um dos géneros mais comuns na fotografia, estando logicamente presente sem ser em fotografia. O próprio cartaz do filme *Blow Up* é uma imagem de Thomas fotografando Veruschka.

### 3. A janela como fotografia

Um outro caso e com o paralelismo de uma suspeita de morte, L. B. “Jeff” Jefferies, fotógrafo profissional que, após partir uma perna fotografando um acidente, fica confinado a uma cadeira de rodas no seu apartamento. Uma das suas janelas dá para um pátio donde pode observar vários outros apartamentos e, durante uma enorme onda de calor, sentado na cadeira de rodas, entretém-se a observar os seus vizinhos no seu quotidiano. A observação é assistida pela teleobjetiva da sua câmara, podendo assim através do zoom funcionar como uns binóculos. A *Janela Indiscreta* é um filme de 1954 e é considerado uns dos melhores de Alfred Hitchcock, tendo tido quatro nomeações para os óscares e para o Leão de Veneza. No decorrer da narrativa, é a fotografia, ou a sua paraférria, que salva Jeff da vingança do assassino. Após uma troca de telefonemas, Jeff percebe que Thorwald, o suspeito, dirige-se ao seu apartamento para confrontá-lo. Quando Thorwald entra, Jeff repetidamente acende os seus flashes de câmara, cegando Thorwald temporariamente...

Hitchcock faz-nos cúmplices do voyeurismo de Jeff, pois ganhamos o fascínio do olhar e do que está a ser olhado e, enquanto observadores do filme, tornamo-nos também fotógrafos, pois esse voyeurismo produz-se através da teleobjetiva. Mas surge a questão: seremos fotógrafos sem fazer click?

### 4. Fotografar fotografias

Antonino Paraggi viu os outros serem fotógrafos e também quis experimentar. A história é de Italo Calvino, *A aventura de um fotógrafo* e a personagem: “começou a fazer um diário: fotográfico, é claro. Com a máquina pendurada no pescoço, afundado numa poltrona, disparava compulsivamente com o olhar no vazio. Fotografava a ausência de Bice.”

Disparar com o olhar no vazio será, certamente, a forma mais poética de se fazer fotografias sem obra, mas fotografar a ausência de outra personagem (Bice) é de certa forma um paralelismo com a história do início do desenho onde Butades ou Dibutades de Corinto diz que foi através da sua filha que ele fez a descoberta. Que, estando profundamente apaixonado por um jovem prestes a partir numa longa jornada, traçou o perfil de seu rosto, lançado sobre a parede pela luz da lâmpada [umbram ex facie eius ad lucernam em pariete lineis circumscrisit].

Kora de Sicyon, filha de Butades de Sicyon, perdida de amores por um rapaz de Corinto, onde morava, desenhou na parede o contorno da sua sombra, antes deste partir. Ficava assim uma presença ausente do sujeito.

Antonino a certo ponto presume fazer obra e eleger um referente: "um dia se fixou num canto do quarto totalmente vazio, com um tubo de calefação e mais nada: teve a tentação de continuar a fotografar aquele ponto e só aquele até o fim dos seus dias." Neste caso, não seria uma obra muito diversificada, uma vez que o referente indica uma obsessão compulsiva repetitiva.

Na última frase do conto "Antonino entendeu que fotografar fotografias era o único caminho que lhe restava, aliás, o único caminho que ele havia procurado até então." Assim se entende que Antonino chegou à fotografia porque viu os outros a fotografar, logo a sua atividade não se baseava em produção de obra mas na própria atividade, podendo o seu resultado, a sua obra, ser a fotografia da obra dos outros.

### **Conclusão**

A atividade de fotógrafo é hoje suficientemente democrática e amplamente abrangedora, com a qual todos nós simpatizamos pois, de certa forma, revemos nela. Permite visitas às áreas como a nudez, mas também a áreas como o fetichismo, o voyeurismo ou o sadomasoquismo. Na realidade, não importa a produção de obra própria, pois a atividade de fotógrafo promove não só a produção como também o consumo, a consulta, a comparação entre obras. A cópia é pois um meio para a aprendizagem da linguagem da comunicação.

### **Referências**

Calvino Italo, (1992) *Os Amores Díficeis*. São Paulo: Companhia das Letras.

# As linguagens tipográficas no contexto das imagens tecnológicas

*Typographic languages in the context  
of technological images*

REGINA LARA SILVEIRA MELLO\* & RAFAEL CAMPOY\*\*

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

\*Brasil, artista visual, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Rua da Consolação, 930, prédio 25, térreo, Bairro: Consolação CEP: 01302-907, São Paulo — SP — Brasil. E-mail: reginalara.arte@gmail.com

\*\*Artista Gráfico e Designer.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Rua da Consolação, 930, prédio 25, térreo, Bairro: Consolação CEP: 01302-907, São Paulo — SP — Brasil. E-mail: campoyrf@gmail.com

**Resumo:** O artigo apresenta reflexões sobre as obras expostas em “Claudio Rocha e a Sociedade do Papel” analisadas à luz das contribuições de Vilém Flusser, procurando compreender diálogos entre texto e imagem, na arte e no design, especialmente na tipografia. **Palavras chave:** arte / design / linguagens tipográficas / imagens tecnológicas / comunicação.

**Abstract:** *The article presents reflections on the works exhibited in “Claudio Rocha and the Paper Society” analyzed in the light of the contributions of Vilém Flusser, seeking to understand dialogues between text and image, in art and design, especially in typography.*

**Keywords:** *art / design / typographic languages / technological images / communication.*

## Introdução

O magnetismo acerca da tipografia, mais precisamente das linguagens tipográficas na contemporaneidade não é um fenômeno recente. Da invenção dos tipos móveis por Gutenberg, no século XV, da criação do Linotipo (*Linotype*), durante a Revolução Industrial, confluindo às rígidas diretrizes da “Nova Tipografia”, formulada por Jan Tschichold, a qual “salientava a comunicação objetiva e se ocupava da produção mecanizada” (Schneider, 2010: 69), nas primeiras décadas do século XX, o principal objetivo dessa linguagem tipográfica dizia respeito à sua aplicabilidade técnica de cunho racionalista. Segundo Claudio Rocha (2005), a tipografia clássica era pensada prioritariamente para a composição de textos corridos e que por estar visceralmente integrada ao conteúdo, não deveria chamar a atenção para si, conduzindo inconscientemente o leitor a desfrutar confortavelmente da leitura.

Por outro lado, exemplos como os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, com a poesia concreta no Brasil, Wolfgang Weingart e a desconstrução tipográfica, Alexey Brodovich e Neville Brody, em distintos períodos, no âmbito das revistas e outras publicações editoriais, ao longo da segunda metade do século XX, demonstraram que a linguagem tipográfica ultrapassava o limite da decodificação dos signos como objetivo prático de leitura de um alfabeto. Nesse contexto, a letra também é imagem e encontra guarida na perspectiva da tipografia experimental. “Ligada ao que se costuma chamar design de autor (...) os traços iconoclastas, o trabalho de pesquisador refinado ou ainda o perfeccionismo de um esteta meticuloso são transferidos para o produto final” (Rocha, 2005:52).

Inserido no ambiente da tipografia experimental estava o progresso tecnológico e, decorrente disso, o acesso de softwares de computação gráfica a milhões de pessoas. Segundo Schneider (2010:186) “a experimentação com a gráfica computacional e a exploração das técnicas eletrônicas do ponto de vista do design sacudiram fortemente as ideias modernas e pós-modernas sobre o design”. A Internet acentuava essa dinâmica, construindo pontes e encurtando distâncias entre artistas, experiências e saberes. Já em meados da década de 1980 a tipografia digital consolidava-se como uma nova expressão da linguagem tipográfica, com características e efeitos singulares, dentre eles, o crescimento do número de fontes (digitais), a velocidade para um autor criar e digitalizar uma fonte e o surgimento de inúmeras *type foundries* — assim como as editoras de livros, essas empresas publicavam as fontes em seus catálogos e possuíam licenças para comercializá-las — que valorizavam resultados experimentais.

Cabe salientar que a tipografia experimental não substituiu a tipografia clássica. São dois mundos diferentes e com objetivos distintos, mas que caminham

ao mesmo tempo. O que merece destaque, no presente estudo, é a perspectiva de uma linguagem experimental que ultrapassa a função da tipografia como signo de leitura, mas como expressão de signos mais diversos e complexos, neste caso, como imagens tecnológicas.

A imagem *Dromedário* é um cartaz de autoria do artista brasileiro Claudio Rocha (Figura 1), parte deste estudo, onde a análise da intervenção tipográfica ultrapassa a função objetiva da leitura de letras e palavras (texto), alcançando a identificação e interpretação de signos mais complexos. Retornamos à Idade Pré-Gutenberg? Ou, ainda, ao homem de Lascaux? Segundo Vilém Flusser (2007:129) “as imagens que nos programam não são do mesmo tipo que aquelas anteriores à invenção da imprensa. A diferença é a seguinte: imagens pré-modernas são produtos de artifices (“obras de arte”), obras pós-modernas são produtos da tecnologia”.

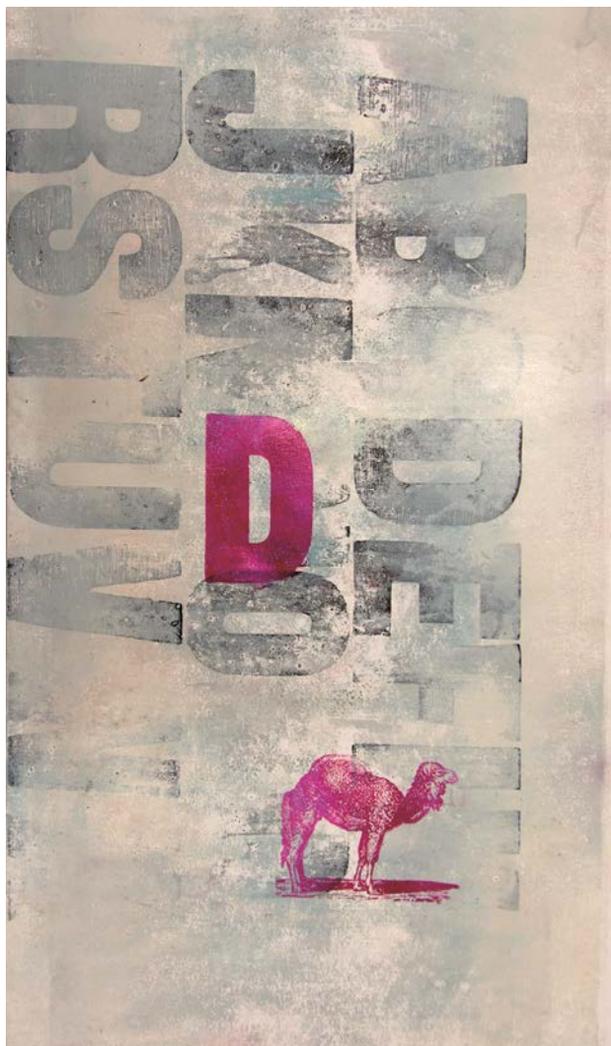
Flusser considera que o atual estágio civilizatório coloca à disposição dois tipos de mídia: a da ficção linear e outras chamadas de ficção-em-superfície. A imagem (*Dromedário*) é desse segundo tipo com suas possibilidades de fazer uma mediação ambivalente e subjetiva, rica em sua mensagem.

### **1. Um artista leitor do mundo e produtor de imagens para o mundo**

Em 1975 Claudio Rocha (São Paulo, 1957) criava folhetos e títulos para revistas, sempre com um olhar atento e sensível à tipografia. Devido ao difícil acesso e ao escasso material editado no Brasil, foi somente nos anos 1990, num congresso da Associação Tipográfica Internacional, na Holanda, que tomou conhecimento do processo de criação de um alfabeto, bem como dos meandros da seleção dos tipos para a formação de um catálogo.

Enquanto aprofundava sua relação com a tipografia, favorecido então pelo desenvolvimento da computação gráfica, atuou também como designer gráfico. Ainda nos anos noventa, aos primeiros anos da década seguinte, foi sócio e diretor de criação de um renomado escritório de design, em São Paulo, onde especializou-se em identidade visual de marcas e design editorial, com um olhar sensível e atento à tipografia. O olhar do artista e tipógrafo não estava separado do olhar do designer.

Autor de fontes digitais distribuídas pela International Typeface Corporation (ITC), *Linotype* e *Monotype* e dos livros *Projeto Tipográfico*, *Tipografia Comparada*, *Trajan* e *Franklin Gothic*, publicados pela Edições Rosari, A Letra Impressa e Senai SP Editora, também é editor das revistas *Tupigrafia* e *Tipoitalia* (Italia), participou de exposições no Brasil e no exterior. Atualmente é professor e sócio fundador da Oficina Tipográfica São Paulo (OTSP), onde



**Figura 1** · Claudio Rocha. Dromedário. Fonte: própria.

ministra workshops de tipografia e desenvolve projetos autorais, propondo articulações e provocações a partir da linguagem tipográfica. Claudio Rocha reflete, em contato pessoal, que nesse momento da vida julga ter encontrado a medida ideal entre as “exigências” do trabalho e suas necessidades espirituais — que mais intensamente o alimentam e o amadurecem como artista. Em outras palavras, como leitor do mundo e produtor de imagens para o mundo.

## 2. Claudio Rocha e a Sociedade do Papel

Motivado pelo convite de Priscila Mainieri, a apresentar em seu ateliê-galeria suas obras mais recentes, Claudio Rocha selecionou monotípias tipográficas realizadas na Itália, entre 2007 e 2009, na Oficina Tipográfica São Paulo, onde atua como sócio desde 2004, e expôs desenhos que elabora desde 2006, onde procura aprofundar a relação entre texto e imagem. A exposição “Claudio Rocha e a Sociedade do Papel”, aberta ao público de 11 de novembro a 9 de dezembro de 2017, com a curadoria de Waldemar Zaidler e participação de artistas convidados (Figura 2).

Explorando o diálogo entre tipografia e outras técnicas artísticas como a caligrafia, a colagem e o grafite, Rocha utiliza tipos de metal e madeira, clichês tipográficos, sobreposição de impressões, rasgos e amassamentos do papel, colagens, tintas tipográficas diluídas em solventes aplicadas com rolinhos de borracha, tendo como suporte diferentes papéis e chapas de offset. Para os desenhos, usou técnica mista com tinta acrílica, lápis de cor e giz pastel aquarelado sobre envelopes de papel, embalagens cartonadas e outros (Figura 3, Figura 4, Figura 5).

Para Waldemar Zaidler, curador da exposição — em folder de divulgação da exposição disponibilizado aos autores pelo artista durante o processo de elaboração do presente estudo — as obras não podem ser reduzidas a subprodutos dos processos tipográficos, ainda que estejam engendradas no ambiente do impresso. Enfatiza que “é a faculdade artística que identifica o objeto tipográfico enquanto motivo e agencia sua transformação, orientando invenções, sugerindo transposições de um léxico específico — signos alfabéticos — do contexto editorial para outros contextos”.

O ponto de partida para análise das obras do artista está associado a uma compreensão mais abrangente e sensível, no sentido de caminhar junto às proposições do presente estudo, no que tange a seleção das obras e ao diálogo sugerido com Vilém Flusser. Apoiados nas pesquisas de Rudolf Arnheim (2004), perceber e pensar a imagem, pois percepção e pensamento (visual) caminham juntos, precisam um do outro e complementam mutuamente as suas funções:

ATELIÉ GALERIA  
PRISCILA MAINIERI

APRESENTA

# CLAUDIO ROCHA E A SOCIEDADE DO PAPEL



**abertura** 11 de novembro,  
sábado, das 13h às 17h



**visitação** até 9 de dezembro  
seg a sex das 14h às 19h  
sábados das 11h às 17h

rua isabel de castela, 274  
vila madalena, sp  
tel 11 3031.8727

[www.ateliepriscilamainieri.com.br](http://www.ateliepriscilamainieri.com.br)

**CURADORIA DE  
WALDEMAR ZIDLER**

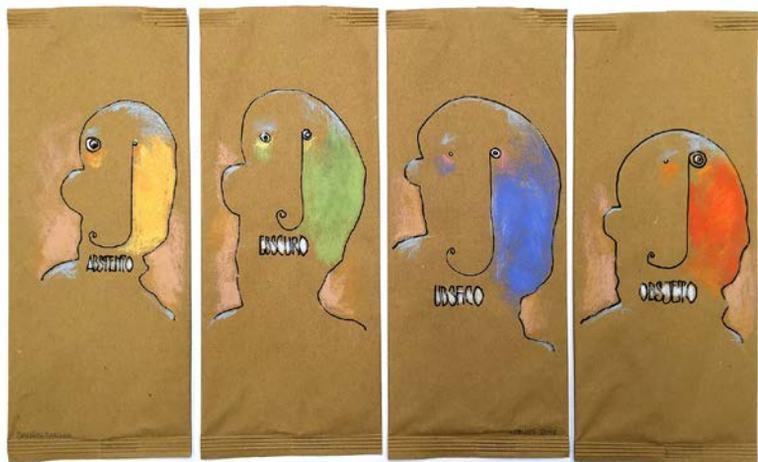
As obras expostas em **Claudio Rocha e a Sociedade do Papel** têm como motivo letras e palavras – expressas em suas formas tipográficas, caligráficas, manuscritas – que surgem autônomas, ora em meio pictural, ora envolvidas em linhas, outras vezes associadas a imagens. A experimentação cotidiana com fazeres das artes gráficas orienta o procedimento artístico de **Claudio Rocha**: identificando potencial plástico em substratos periféricos à impressão tipográfica, não só os toma como ponto de partida para seus desenhos e monotípias, como também os compartilha com artistas convidados que compõem sobreposições. Assim opera **a Sociedade do Papel**: na atualização de ancestrais processos colaborativos, o diverso apresentado em camadas transparentes convida o olhar à profundidade.

**Artistas convidados:** Luca Barcellona e Massimo Polello (Itália), André Hellmeister (Reinventário de Tide Hellmeister), Julio Barreto, Carlos Matuck e Binário Armada.

- PROGRAMAÇÃO**
- ★ 18 nov, sábado, das 16h às 18h **A tipografia como expressão artística** – palestra do artista + **Leitura visual dos cadernos de desenhos** – atividade acompanhada pelo artista.
  - ★ 30 nov, quinta-feira, das 19h30 às 21h **Conversa com artistas convidados sobre a Sociedade do Papel.**
  - ★ 9 dez, sábado, das 15h às 18h **Workshop com artistas convidados estêncil e caligrafia sobre monotípias tipográficas.**

**Figura 2** · Material de divulgação da exposição  
"Claudio Rocha e a Sociedade do Papel".

Fonte: <http://www.ateliepriscilamainieri.com.br/exposicoes.asp?IDMenu=3>



**Figura 3** · Claudio Rocha. *Saqinhos*. Fonte: própria

**Figura 4** · Claudio Rocha. *Letras&Números*. Fonte: própria.



**Figura 5** · Claudio Rocha. *Envelope Letraset*. Fonte: própria.

**Figura 6** · Claudio Rocha. *HU OOOHH*. Fonte: própria

*Parece-me essencial ir além da noção tradicional de que as imagens fornecem unicamente a matéria-prima, e que o pensamento só começa depois que a informação foi recebida — assim como a digestão precisa esperar até que se tenha comido. Em vez disso, o pensamento se realiza por meio de propriedades estruturais inerentes à imagem, e esta deve, portanto, ser formada e organizada inteligentemente, de tal forma que torne visíveis as propriedades que sobressaem* (Arnheim, 2004: 155).

Um dado salta aos olhos: as cores. Ora parte dos suportes, ora empregadas como recurso de contraste ou aproximação entre texto e desenho, produzindo uma imagem única — e não mais um produto onde texto e imagens estejam separados ou, ainda que unidos por um projeto gráfico (grid), tenham objetivos diferentes (um cartaz de informação, uma placa de sinalização, etc).

Nessa linha, paredes, telas, superfícies de papel, plástico, alumínio, vidro, material de tecelagem se transformaram em “meios” importantes, onde a presente explosão de cores indica um aumento da importância dos códigos bidimensionais. Ou o inverso: “os códigos unidimensionais, como o alfabeto, tendem atualmente a perder importância” (Flusser, 2007:128).

Embora uma perspectiva mais ampla da tipografia esteja presente nas obras e, portanto, uma leitura linear (texto) seja sugerida, a leitura das obras não ocorre mais a partir dessa perspectiva, de linhas textuais ou pelo domínio dos códigos do texto (alfabeto). Tal entendimento não é recente, já denunciado há mais de três décadas por Flusser ao enfatizar que “são as imagens e não mais os textos que são os *media* dominantes (...) as imagens que nos programam são pós-alfabéticas, não pré-alfabéticas, como as imagens do passado” (Flusser, 1979).

Assim, emerge uma complexa diversidade de criação de códigos a partir das crescentes variáveis tecnológicas para produção de novas imagens. A perspectiva do artista, na relação entre tipografia experimental e arte, reforça a transição texto-imagem e conecta-se com o conceito de “transcodificador” apresentado:

*A maneira mais fácil de se imaginar o futuro da escrita — se houver continuidade da tendência atual em direção a uma cultura de tecno-imagens — é pensar aquela cultura como um gigantesco transcodificador de texto em imagem. Será um tipo de caixa-preta que tem textos como dados inseridos (input) e imagens como resultado (output). Todos os textos fluirão para essa caixa (notícias e comentários teóricos sobre acontecimentos, papers científicos, poesia, especulações filosóficas) e sairão como imagens (filmes, programas de TV, fotografias)* (Flusser, 2007:146).

Outro elemento marcante nas obras selecionadas para este estudo é a presença do rosto humano (desenho) em ação de comunicação. O homem está falando! Diretamente conosco ou com o outro personagem. A direção do olhar, as palavras

na boca ou no contexto da ação e a própria figura humana, com a qual nos identificamos, reforça essa ação não mais como cena, mas como evento (Figura 6). O homem fala e não é com palavras, mas com imagens de um contexto programado.

Nesse sentido, de contexto programado, caberia também a ideia de “prescrição”, do que está previamente e claramente estabelecido como regra. Para Flusser (2007:149) “escrever, no passado, significava transformar imagens opacas em imagens transparentes para o mundo. Significará, no futuro, tornar transparentes as tecno-imagens opacas para os textos que estão escondendo”. Conquanto o presente artigo não almeje dar conta de concepções ideológicas, a proposição acima não deixa de retratar os desafios da comunicação do nosso tempo, representados no pensamento e na ação do artista, neste caso, em um recorte analisado de seu repertório.

### Considerações finais

A apreciação das obras do artista Claudio Rocha, a partir do recorte proposto, juntamente com a visão de sua formação e trajetória, ressalta um olhar indivisível entre a prática tipográfica e o olhar da arte, mais abrangente. Posiciona-o no seu tempo (geração), nem como leitor histórico ou nostálgico, nem como vanguardista. Seu trabalho contribui para um diálogo com os diagnósticos do “mundo codificado” de Vilém Flusser, no sentido de apresentar uma íntima relação entre aspectos da tipografia experimental e da arte, com as proposições do filósofo quanto à transição do texto para a imagem.

A evolução das linguagens tipográficas está intimamente ligada à revolução das imagens tecnológicas. E como parte dela, a tipografia redefine seus limites e explora outros olhares acerca da tecnologia, da arte e da comunicação humana.

### Referências

- Arnheim, Rudolf (2004) *Intuição e Intelecto na Arte Arte*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-3361-9731.
- Flusser, Vilém (2007) *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 978-85-7503-593-1.
- Flusser, Vilém (1979) *Nossas imagens*. [Consult. 2017-10-21] Disponível em URL: <http://site.videobrasil.org.br/news/2205749>
- Novaes, Rodrigo Maltez (org.) (2017) *Caderno Sesc\_Videobrasil 12 — Metafluxus*. São Paulo: Edições SESC e Associação Cultural Videobrasil. ISBN: 978-85-9493-047-7.
- Rocha, Claudio (2005) *Projeto Tipográfico: análise e produção de fontes digitais*. 3ed. São Paulo: Edições Rosari. ISBN: 978-85-883-4342-9
- Schneider, Beat (2010) *Design — uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. Tradução: Sonali Bertuol, George Bernard Sperber. São Paulo: Editora Blucher. ISBN: 978-85-212-0509-8.

### **3. Croma, instruções aos autores**

*Croma, instructions to authors*

# Ética da revista

## *Journal ethics*

### **Ética da publicação e declaração de boas práticas**

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

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

#### **Autores**

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

#### **Editores**

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

### **Pares acadêmicos**

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

# Croma — condições de submissão de textos

## *Submitting conditions*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A Revista Croma promove a publicação de artigos que:

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

## **Procedimentos para publicação**

### **Primeira fase: envio de resumos provisórios**

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

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

Por exemplo:

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

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

### **Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório**

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

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

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

### **Custos de publicação**

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

## Critérios de arbitragem

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

## Normas de redação

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

## Cedência de direitos de autor

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

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

Declaro que o trabalho intitulado: \_\_\_\_\_

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

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

Nome \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

# Meta-artigo auto exemplificativo

## *Self explaining meta-paper*

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

### **Resumo:**

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

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

### **Abstract:**

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

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

## **Introdução**

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

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

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

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

## 1. Modelo da página

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

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

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

## 2. Citações

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. Figuras ou Quadros

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

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



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

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

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



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

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

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

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

1	2	3
4	5	6
7	8	9

#### 4. Sobre as referências

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

#### Conclusão

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

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

## Referências

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

# Chamada de trabalhos: X Congresso CSO'2019 em Lisboa

*Call for papers:  
X CSO'2019 in Lisbon*

**X Congresso Internacional CSO'2019** — “Criadores Sobre outras Obras”  
12 a 17 abril 2019, Lisboa, Portugal. [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

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

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

### Tema geral / Temática:

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

### Foco / Enfoque:

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

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

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

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

## **2. Línguas de trabalho**

**Oral:** Português; Castelhana.

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

## **3. Datas importantes**

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2018.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 dezembro 2018.

Data limite de envio da comunicação completa: 30 dezembro 2018.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2019.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como a Revista *:Estúdio*, a Revista *Gama*, a Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2019. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do X Congresso (dotada de ISBN).

#### 4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

#### 5. Submissões

**Primeira fase, RESUMOS:** envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

**Segunda fase, TEXTO FINAL:** envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

#### 6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

##### Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## 7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Condições especiais para estudantes da FBAUL, investigadores do CIEBA, sócios SNBA.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

## Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes  
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com



**Croma, um local de criadores**  
*Croma, a place of creators*

# Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers  
— biographic notes*



**ADÉRITO FERNANDES MARCOS** (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Mídia-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Mídia Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da *Artech-Int* — Associação Internacional de Arte Computacional ([www.artech-international.org](http://www.artech-international.org)). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e)FACT(o) — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade* (ISSN: 2184-2086). Contato: [aderito.marcos@uab.pt](mailto:aderito.marcos@uab.pt)



**A. J. CASEIRÃO** (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado. Nos últimos anos tem apresentado trabalhos transversais em suporte fotográfico. Actualmente, com forte dedicação ao desenho (e fotografia), Licenciado em Pintura, Mestre em Teorias da Arte, Doutorado em Belas Artes especialidade de Desenho, e pós-Doutorado em Desenho, (ESBAL e FBAUL). Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa da disciplina do Desenho e, responsável pelo Laboratório de Desenho e Comunicação da mesma Faculdade.



**ALMERINDA DA SILVA LOPES** (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



**ÁLVARO BARBOSA** (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (UCP — Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em [www.abarbosa.org](http://www.abarbosa.org)).



**ANGELA GRANDÓ** (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora *Ad-Hoc* da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



**ANTÓNIO DELGADO** (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em

Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil). É pesquisador vinculado ao LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação); Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES) e do Programa de Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004); e Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo, tem experiência na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista; cultura, memória e patrimônio. É Pesquisador da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: *Estúdio* (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da *Revista Manuscrita* (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.



**ARTUR RAMOS** (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



**CARLOS TEJO** (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación está centrada en el arte de acción con una especial atención hacia los contextos periféricos. Esta orientación en la investigación deriva en temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Paralelamente a su labor docente e investigadora ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de -entre otros lugares- Alemania, Rumanía, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos como: “Aproximaciones a la performance española contemporánea”, Centro de Exposiciones de la ciudad de Buenos Aires, Argentina; “A vueltas con la performance”, ARTELEKU, San Sebastián; “Quietos para la foto: diferentes contextos para el arte de acción”, Kultur Gestiorako Bulegoa, UPV/EHU, Bilbao; “La acción a debate” y “O corpo transparente” ambos en el Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela, “Corpos e corporalidades en crise”, XUGEX, Universidades de Vigo, Santiago y A Coruña o “Políticas de la performance en el espacio urbano: Arte contra la violencia machista”, espacio urbano de Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Xornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de

Bellas Artes da Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: "FUGAS E INTERFERENCIAS", llevado a cabo en la Universidad de Vigo y el el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones; entre todos ellos, nos gustaría destacar: "Feria de Arte EXPOTRASTEIENDAS", Buenos Aires, (2008); "McGlade Gallery". Sidney, (2012); "LAPsody Festival", Helsinki, (2013); "I Simposium sobre Arte de Acción", Centro Cultural Octubre, Valencia, (2014); "La Muga Caula", Figueras, (2014); "TPA. (Torino Performance Art Festival)", Turin, (2014); "XXX Congreso de Psicodrama"; Pontevedra, (2015); CGAC, Santiago de Compostela, (2016); Palácio da Instrução Estevão de Mendonça; Cuiaba, Brasil (2016) o "Acción. Sprin(t)", Universidad Complutense, Madrid (2017).



**CLEOMAR ROCHA** (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doctorado en Diseño e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. Coordinador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



**FÁTIMA CHINITA** (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de Linnæus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de "O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial". É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.



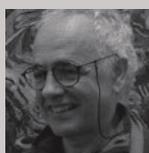
**FRANCISCO PAIVA** (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Coordena o Grupo de Artes e Humanidades do LabCom. Desenvolve pesquisa e criação sobre processos espaço-temporais, intermedialidade e identidade nas artes. Integra comissões científicas de eventos e publicações internacionais. Coordenador científico da DESIGNA, Conferência Internacional de Investigação em Design e da plataforma Montanha Mágica\* Arte e Paisagem. Integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social.



**EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA** (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. [www.benevolentanger.org](http://www.benevolentanger.org)



**ILÍDIO SALTEIRO** (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor da área da Pintura na FBAUL. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais da Revistas Estudio, Croma Gama, Matéria Prima e Teorias da Arte. Artista-plástico pintor com trinta exposições individuais desde 1979 (duas das últimas exposições foram *O Centro do Mundo*, no Museu Militar de Lisboa entre maio e setembro de 2013 e *Faróis e Tempestades* na Galeria da FBAUL em janeiro de 2018), e com obra presente em muitas coleções das quais destacamos a da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GAB-A, Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (Agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projecto expositivo internacional de colaboração entre Instituto de Economia e Gestão, Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



**JOÃO PAULO QUEIROZ** (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente do Centro de Investigação CIEBA, da Ulisboa. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



**J. PAULO SERRA** (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É o atual presidente da Sopcom. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *A televisão ubíqua* (2015). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



**JOÃO CASTRO SILVA** (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



**JOAQUÍN ESCUDER** (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



**JOSEP MONTOYA HORTEBLANCO** (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Master en Política Docente Universitaria (2006-2007), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986-1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Actualmente, Coordinador y profesor del Master Producció Artística i Recerca ProDart, miembro de la Comissió de Coordinació i Seguiment de Qualitat de Màsters i Postgraus de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Miembro de la Comisión de Evaluación Interna — CAI — de la Facultad de Bellas artes U.B. Obras en: Colección Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás, Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



**JOSU REKALDE** (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el vídeo y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovación: Economic, Social and Cultural Aspects. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997). Bideo-Arte Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). El vídeo, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



**JUAN CARLOS MEANA** (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) com C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlin, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra o recientemente en The Stone Space (Londres). Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas. Tem dois livros publicados: *La ausencia necesaria* (2015) y *El espacio entre las cosas* (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (diretor), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



**LUÍS JORGE GONÇALVES** (Portugal, 1962). doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



**LUÍSA SANTOS** (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlin (2015), com tese intitulada “Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change”. Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



**MARCOS RIZOLLI** (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professor no Núcleo de Design do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Membro de Conselho Editorial: Revista RMC (AGEMCAMP); Trama Interdisciplinar (UPM); Cachola Mágica (UNIVASF); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis (PMStadium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabilis.



**MARGARIDA PRIETO** (Portugal). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



**MARIA DO CARMO VENEROSO** (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS). É professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG (2015-16).



**MARILICE CORONA** (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada *Autorreferencialidade em Território Partilhado*. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, coordena os projetos de pesquisa *Pintura, representação e o diálogo com os novos meios* e *A representação na pintura contemporânea: procedimentos metapicturais e outras estratégias*. Atualmente faz parte da equipe editorial da Revista Porto Arte do PPGAVI/UFRGS — Porto Alegre/Brasil.



**MARISTELA SALVATORI** (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em Arts et Sciences de l'Art pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Artista residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris,



Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.

**MÒNICA FEBRER MARTÍN** (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis “Art i diseg. L’obra artística font de desitjos encoberts” en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, activa en cuanto a la producción artística en Manresa colaborando con el ayuntamiento para propagar y fomentar la cultura i el arte contemporáneo en zonas deprimidas y no elitistas. Colabora en diferentes revistas especializadas y actualmente imparte docencia en la EASD (Escuela de Arte i Superior de Diseño) en Vic, Barcelona.



**NEIDE MARCONDES** (Brasil). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



**NUNO SACRAMENTO** (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing ‘Deep Maps / geographies from below’, the W O R M (Peacock’s new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



**ORLANDO FRANCO MANESCHY** (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Com estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É articulador do Mirante — Território Móvel, uma plataforma de ação que viabiliza proposições de arte. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA e de seu ]Arquivo[. Foi um dos cinco finalistas do Prêmio Marcantonio Vilaça Sesi — CNI, 2015, em curadoria. Membro do Comitê de Indicação do Prêmio PIPA 2018. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: 36º Arte Pará, 2017, Casa das Onze Janelas, Belém; Algures, ou o Primeiro Beijo, 35º Arte Pará, Artista Convidado — Sala Especial, outubro de 2016, Casa das Onze Janelas, Belém; Outra Natureza, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; Horizonte Generoso — Uma experiência no Pará, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; Transborda, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; Triangulações, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; Pororoca: A Amazônia no MAR, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o Prêmio de Artes

Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e o Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto Amazônia, Lugar da Experiência. Realizou, as seguintes curadorias: Projeto Correspondência (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; Amazônia, a arte, 2010; Contra-Pensamento Selvagem (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto Amazônia, Lugar da Experiência, 2012, dentre outras.



**PAULA ALMOZARA** (Brasil). Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora-pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, onde desenvolve projeto de pesquisa com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). De janeiro de 2014 a janeiro de 2018 foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) colaborando para a implantação do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR), do qual foi Coordenadora de dezembro de 2015 até janeiro de 2018. Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria Desenvolvimento de Projetos com pesquisa sobre a ruptura das noções de reprodutibilidade técnica com experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares. Desde 2006 realiza pesquisa artística sobre processos gráficos, fotografia e vídeo.



**PAULO BERNARDINO BASTOS** (Brasil). Doutorado (Ph.D.) em Estudos de Arte. Articula o seu campo de investigação entre a prática e a teoria, desenvolve o seu universo de investigação olhando para as imagens produzidas através das várias mediações tecnológicas. Tem participado em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: “Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais”; “Praxis e Poesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante”; Exposições recentes: “Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo”, no Museu de Penafiel, (Portugal), 2017; “enhancement: MAKING SENSE”, no i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto, Porto (Portugal), 2016; “Periplos: Arte Português de Hoy”, no Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain), 2016. Conferencias recentes: Keynote Speaker no “15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação”, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no “I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016”, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



**RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS** (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista O Menelick 2º ato e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, Negros Índicios, na Caixa Cultural/SP e Diálogos Ausentes, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodscendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



**ROSANA HORIO MONTEIRO** (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016 e editou a revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Pós-doutora em Arte e Ciência pela Universidade de Lisboa (2009-2010) com bolsa CAPES. Mestre (1997) e Doutora (2001) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001, e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason (Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000). Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo* organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



**SUSANA SARDO** (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da coleção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.

# Sobre a *Croma*

## *About Croma*

### **Pesquisa feita pelos artistas**

A *Revista Croma* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

### **Procedimentos de revisão cega**

A *Revista Croma* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

### **Arco de expressão ibérica**

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Croma* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

### **Uma revista internacional**

A maioria dos autores publicados pela *Revista Croma* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 30 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

### **Uma linha temática específica**

A *Revista Croma* centra a sua linha de pesquisa em obras e artistas que tenham uma vertente de implicação social, de compromisso, de cidadanias e de denúncia, de intervenção na disseminação ou na criação de novos públicos, não raro justapondo a educação artística informal com a obra de arte mais relacional.

Esta linha temática é diferenciadora em relação às revistas *Estúdio*, ou *Gama*.

# Ficha de assinatura

## *Subscription notice*

### **Aquisição e assinaturas**

Preço de venda ao público:  
10€ + portes de envio

Assinatura anual (dois números):  
15€

Pode adquirir os exemplares da Revista Croma na loja online Belas-Artes ULisboa — <http://loja.belasartes.ulisboa.pt/croma>

### **Contactos**

Loja da Faculdade de Belas-Artes  
da Universidade de Lisboa  
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal  
Telefone: +351 213 252 115  
[encomendas@belasartes.ulisboa.pt](mailto:encomendas@belasartes.ulisboa.pt)



## **A Inflação de imagens e as imagens armadilha**

A formatação industrial de discursos, as crescentes movimentações de mercadorias e agências publicitárias fazem surgir novas autorias, imagens não artísticas mas muito persuasivas. São as imagens armadilha, imagens com uma capacidade bélica, imagens destruidoras, que vão ocupar todo o território do imaginário. A liberdade está ameaçada, o pensamento parece ser cada vez mais único, a criatividade exprime-se nos divertidos consumos.