

:ESTÚDIO 24

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
Volume 9, número 24, outubro–dezembro 2018 | trimestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

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



Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 9, número 24, outubro–dezembro 2018
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

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

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

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 9, número 24, outubro-dezembro 2018
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
ver arquivo em > <http://estudio.fba.ul.pt>
Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

- Academic Onefile >
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- DIALNET > <http://dialnet.unirioja.es>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe 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: A2 (artes/música) >
<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SciELO (Scientific Electronic Library Online) / Coleção SciELO Portugal >
<http://www.scielo.org>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

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

Periodicidade: trimestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Divulgação: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

Gestão financeira: Isabel Vieira, Cláudia Pauzeiro

Propriedade e serviços administrativos:

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

Crédito da capa: Adriane Hernandez. Os segredos da mesa. 2013. Instalação. Cortesia da artista.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Leonardo Silva

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

ISBN: 978-989-8771-81-0



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista :Estúdio

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

Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

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

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

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

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

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

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

Pares académicos externos:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HEITOR ALVELOS

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

JOAQUIM PAULO SERRA

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

JOAQUÍN ESCUDER

(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSEP MONTOYA HORTELANO

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

JOSU REKALDE IZAGUIRRE

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

JUAN CARLOS MEANA

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

LUÍSA SANTOS

(Portugal, curadora independente)

MARCOS RIZOLLI

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO

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

MARILICE CORONA

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

MARISTELA SALVATORI

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

MÒNICA FEBRER MARTÍN

(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP)

NUNO SACRAMENTO

(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY

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

PAULA ALMOZARA

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

PAULO BERNARDINO BASTOS

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

RENATA FELINTO

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

ROSANA HORIO MONTEIRO

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

SUSANA SARDO

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

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-17
Em torno de uma geografa do cotidiano: arte e emancipação JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Towards a geography of everyday life: art and emancipation</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
2. Artigos originais	2. Original articles	20-184
Aurélia de Souza: O Feminismo ao Espelho RAQUEL PELAYO	<i>Aurélia de Souza: Feminism at the Mirror</i> RAQUEL PELAYO	20-30
Leire Muñoz: Paisaje en proceso (work in progress) AINHOA AKUTAIN ZIARRUSTA & ANA ARNAIZ GÓMEZ	<i>Leire Muñoz: landscape in process (work in progress)</i> AINHOA AKUTAIN ZIARRUSTA & ANA ARNAIZ GÓMEZ	31-41
A milonga gaúcha na gênese do Quinteto para violão e quarteto de cordas, de Fernando Mattos DANIEL WOLFF	<i>The gaucho milonga at the genesis of the Quintet for guitar and string quartet, by Fernando Mattos</i> DANIEL WOLFF	42-53
Os registos tangíveis de Liene Bosqué SUSANA MARIA PIRES	<i>The tangible registers of Liene Bosqué</i> SUSANA MARIA PIRES	54-60
Giordano Toldo e a viagem: estratégias da fotografia como marca da transformação do espaço urbano DANIELA MENDES CIDADE	<i>Giordano Toldo and the journey: photography strategies as a mark of urban space transformation</i> DANIELA MENDES CIDADE	61-69
Porque a toalha de mesa apareceu na pintura de Adriane Hernandez? JOÃO CARLOS MACHADO	<i>Why did the tablecloth appear in Adriane Hernandez's painting?</i> JOÃO CARLOS MACHADO	70-78
Violencias sin violencias en la obra de Manuel Franquelo-Giner ANDREA DOMÍNGUEZ-TORRES	<i>Violence without violence in the work of Manuel Franquelo-Giner</i> ANDREA DOMÍNGUEZ-TORRES	79-87

Wilton Azevedo: do gesto gráfico ao pixel HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA	<i>Wilton Azevedo: from graphic gesture to pixel</i> HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA	88-96
Jéssica Mangaba: 'no Álbum', uma memória construída SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	<i>Jéssica Mangaba: 'in the Album', a built memory</i> SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	97-106
A Matéria da Escultura em João Castro Silva DORA-IVA RITA	<i>The Matter of Sculpture in João Castro Silva</i> DORA-IVA RITA	107-116
O que resta e o que se quebra na poética da perda e da destruição na casa labirinto de Raquel Andrade Ferreira ADRIANE RODRIGUES CORRÊA & EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES	<i>What remains and what is broken in the loss and destruction poetic in Raquel Ferreira's labyrinth house</i> ADRIANE RODRIGUES CORRÊA & EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES	117-131
A poética da matéria natural que se transmuta em organicidade: o olhar ecológico da artista Semea Kemil CLÁUDIA MATOS PEREIRA	<i>The natural matter's poetics that transmutes in organicity: an ecological look of artist Semea Kemil</i> CLÁUDIA MATOS PEREIRA	132-145
'Entre Solaris e Nostalgias': fotografia e pintura nas obras de Jocielle Lampert PAULO GOMES	<i>'Between Solaris and Nostalgias': photography and painting in the works of Jocielle Lampert</i> PAULO GOMES	146-153
O Uncanny na obra de Michaël Borremans SOFIA TORRES	<i>The Uncanny in the work of Michaël Borremans</i> SOFIA TORRES	154-167
Vozes Dissonantes: a abstração geométrica de Rose Lutzenberger ANDRÉA BRÄCHER	<i>Dissonant voices: the geometric abstraction of Rose Lutzenberger</i> ANDRÉA BRÄCHER	168-176
Sistema marginal: a coleção em Sara Ramo LUIISA PARAGUAI DONATI	<i>Marginal system: the collection in Sara Ramo</i> LUIISA PARAGUAI DONATI	177-184

3. :Estúdio, normas de publicação	:Estúdio, publishing directions	186-214
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	186-187
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	188-190
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	191-196
Chamada de trabalhos: X Congresso CSO'2019 em Lisboa	<i>Call for papers: X CSO'2019 in Lisbon</i>	197-199
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	202-214
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	202-212
Sobre a :Estúdio	<i>About Estúdio</i>	213
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	214

1. Editorial

Editorial

Em torno de uma geografia do quotidiano: arte e emancipação

Towards a geography of everyday life: art and emancipation

Editorial

*Portugal, par académico interno e editor da *Revista Estúdio*.

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

JOÃO PAULO QUEIROZ*

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

Resumo: Convivemos com a alienação há pouco tempo: ela é denunciada na sociedade industrial através da relação prioritária do homem com os objetos, e pela redução crescente da relação do homem consigo próprio, e com os seus semelhantes. O homem, mais rico, hoje, é no fundo muito mais pobre. Há uma função superior nos artistas, como estes o perceberam, pois estavam atentos há muito, e eram ágeis a apontar absurdos, ou em apresentar a cor verdadeira dos corpos humanos, na sua beleza e fraqueza profundas. Assim são os artistas apresentados neste número da Revista Estúdio.

Palavras chave: Alienação / infirmitati / Revista Estúdio / Indústria Cultural.

Abstract: *We are living with alienation only a short time ago: it is denounced in the industrial society through the priority relation of man with objects, and by the increasing reduction of the relationship of man with himself and with his fellow men. The richest man today is in the end much poorer. There is a superior role for artists, as they perceived it, for they had long been attentive, and were quick to point out absurdities, or to present the true color of human bodies in their deep beauty and weakness. There is a superior role for artists, as they perceived it, for they had long been attentive, and were quick to point out absurdities, or to present the true color of human bodies in their deep beauty and weakness. So are the artists presented in this issue of Study Journal.*

Keywords: *Alienation / infirmitati / Estúdio Journal / Cultural Industry.*

1. Alerta: viver pode não ser nada de especial

A vida quotidiana encerra mistérios na soma das pequenas coisas, na soma das pequenas atitudes. Ninguém vive sem passar uma parte muito importante da sua vida fazendo tarefas sem nada de especial, ou habitando espaços quotidianos, caseiros, sem muito interesse. E, contudo, essas ações constituem a identidade profunda, a singularidade radica na banalidade. Na maior parte do tempo, os humanos têm pouco interesse, ocupados em repetir gestos e funções vitais.

O processo de banalização da existência começa a ganhar impulso com o domínio comercial e tecnológico: amortecer as dores, curar as doenças, diminuir os esforços, distrair de modo industrializado, consumir a vida em embalagens ou pacotes de consumo. Este processo chama-se alienação. A alienação pode descrever-se simplesmente como o afastamento de nós mesmos.

2. Atenção: realidade e ‘infirmatati’

Convivemos com a alienação há pouco tempo: ela é denunciada na sociedade industrial através da relação prioritária do homem com os objetos, e pela redução crescente da relação do homem consigo próprio, e com os seus semelhantes. O homem, mais rico, hoje, é no fundo muito mais pobre. Esta perda é profunda e está assente num esquecimento generalizado, numa distração festiva, colorida, mas tão absurda e inútil quanto um simples jogo vídeo. A realidade cultural amoleceu e perdeu força dramática, adoeceu, sofre de “infirmatati” (Queiroz, 2016a; 2016b).

Assim se apontem instâncias de auto-descolonização, de reflexão, de resistência, de libertação, de emancipação: a arte pode ser uma delas. Mas exige-se dos artistas um olhar mais atento, talvez hoje mais difícil, porque é mais fácil estar confortavelmente entorpecido. A arte deve permanecer no terreno, em incomodidade, em desacerto, em alavanca, em movimento: é hoje uma questão essencial de cidadania o lugar para a inquietação (Queiroz, 2017), ou se quisermos, a clareza de exigir uma independência funda que vença a casca fabricada pela indústria em que a cultura desembocou.

3. Aviso: estamos a ser fotografados

Há uma função superior dos artistas, como o perceberam os primeiros, atentos desde o início, ágeis em apontar absurdos, ou em apresentar a cor verdadeira dos corpos humanos, na sua beleza e fraqueza profundas.

Estes corpos são fracos e pedem algum verde nas carnações. Estes corpos anunciam os mortos dos absurdos bélicos, das complicadas guerras, com um prazo curto e uma fome constante. O assunto da arte é aquilo que somos, desde o banal ao excepcional.

Talvez nunca tenhamos feito tantas autorrepresentações como nos média modernos. E, no entanto, o esgotamento torna o espécime reduzido no seu valor, por uma inflação icónica generalizada.

4. As obras vistas de fora

Raquel Pelayo (Porto, Portugal), no artigo "Aurélia de Souza: o Feminismo ao Espelho," debruça-se sobre a artista portuguesa de início do século XX Aurélia de Sousa (1866-1922), e particularmente sobre um auto-retrato com um laço, relacionando-o com um posicionamento sobre a questão de género e da reivindicação desta mulher artista em meio muito adverso no seu tempo.

Em "Leire Muñoz: paisaje en proceso (work in progress)," de Ainhoa Akutain & Ana Arnaiz (Bilbau, Espanha) apresentam a exploração paisagística numa perspetiva atualizada de Leire Muñoz (n. 1983, Getxo-Bizkaia, Espanha). Através de reposicionamentos espaciais, com imagens e sons, enfatiza a processualidade da paisagem e a sua dependência da cultura na obra "Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia-Reflexión" apresentada em 2017 na Galeria Carreras Mugica de Bilbau.

Daniel Wolff (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo "A milonga gaúcha na gênese do Quinteto para violão e quarteto de cordas, de Fernando Mattos," aborda, na área da música, o uso da milonga, som tradicional gaúcho, como elemento original e gerador do Quinteto para violão e quarteto de cordas (2008), do compositor brasileiro Fernando Mattos (n. 1963, Porto Alegre, Brasil).

No artigo "Os registos tangíveis de Liene Bosquê," Susana Pires (Lisboa, Portugal), apresenta a obra da paulista Liene Bosquê (n. 1980, São Paulo, Brasil) com um foco nas instalações de janelas esfoladas pela descolagem superfícies moldadas em latex. As janelas são primeiro tapadas, para depois se arrancarem num processo entre o violento e o curativo destas aberturas das casas.

Daniela Cidade (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil), "Giordano Toldo e a viagem: estratégias da fotografia como marca da transformação do espaço urbano," aborda a proposta de Giordano Toldo (radicado em Rio Grande do Sul, Brasil) na série "Em busca de Elliot Erwitt," para reflectir plasticamente sobre o espaço urbano e a experiência com a cidade. Diz Toldo:

'Em busca de Elliot Erwitt' compõe fotos turísticas da cidade de Nova York. As fotografias de Erwitt me inspiraram a conhecer a cidade e em cada imagem há um pouco de mim e um pouco de Erwitt. Um reencontro permitido pelo olhar. (Toldo, 2015)

No artigo “Porque a toalha de mesa apareceu na pintura de Adriane Hernandez?” João Carlos Machado (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) interroga as pinturas recentes da artista Adriane Hernandez (radicada em Rio Grande do Sul, Brasil) onde as imagens de plantas, folhas e pássaros são cruzadas por padrões em xadrez como os de toalhas de mesa. A metáfora da conexão que a mesa permite pode colocar-se a par com algum questionamento de género, em torno da domesticidade.

Em “Violencias sin violencias en la obra de Manuel Franquelo-Giner,” Andrea Domínguez (Pontevedra, Espanha), apresenta a obra de Manuel Franquelo (n. Madrid, 1990) que nas suas séries fotográficas visita o tema do bio poder (Foucault, 2008), assim como nos objetos tridimensionais que amplificam carnes alimentícias processadas.

Hugo Moreira (Sumaré, São Paulo, Brasil), em “Wilton Azevedo: do gesto gráfico ao pixel,” apresenta o designer Wilton Luiz de Azevedo (1958-2016, Brasil) e os seus vídeo-poemas de influencia concretista.

Em “Jéssica Mangaba: ‘no Álbum,’ uma memória construída,” Sandra Gonçalves (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) introduz a série fotográfica “No Álbum II” de Jéssica Mangaba (n. 1988, São Paulo) que visita e ficciona as memórias de seu pai a partir de imagens pré-existentes refotografadas e fundidas com novas imagens, em busca de uma síntese mnésica.

Dora-Iva Rita (Lisboa, Portugal), em “A Matéria da Escultura em João Castro Silva,” apresenta o trabalho do escultor João Castro Silva (n. 1966), sobretudo as suas peças em madeira. Escolhendo as madeiras rústicas de obras, as “madeiras de maré” trazidas pelas águas, ou as madeiras de uma espécie particular, a Criptoméria-japónica, são a matéria recondicionada onde é depois condensada uma nova espiritualidade.

O artigo “O que resta e o que se quebra na poética da perda e da destruição na casa labirinto de Raquel Andrade Ferreira,” de Adriane Corrêa & Eduarda Gonçalves (Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil) debruça-se sobre a obra de Raquel Andrade Ferreira (radicada também em Rio Grande do Sul, Brasil) especificamente sobre uma performance, “Narrativas de uma destruição” de 2012, e uma instalação, de 2013 “era domingo e o almoço havia sido servido”. A questão de género é revisitada através da destruição física de objetos da esfera decorativa doméstica ou das lides caseiras.

Cláudia Matos Pereira (Brasil, e Lisboa, Portugal) no artigo “A poética da matéria natural que se transmuta em organicidade: o olhar ecológico da artista Semea Kemil,” introduz a obra da artista plástica Semea Kemil (n. Ewbanck da

Câmara, Minas Gerais, Brasil). São estruturas arborescentes em *paper clay* que recordam a fragilidade da natureza.

O texto “Entre Solaris e Nostalgias’: fotografia e pintura nas obras de Jocielle Lampert,” de Andréa Brächer (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) apresenta a recente série de trabalhos e monotipias de Jocielle Lampert (n. Santa Maria, Rio Grande do Sul, 1977). Jocielle atravessa as referências e convoca stills cinematográficos de filmes de Andrei Tarkovski, como ‘Solaris,’ ‘Andrei Roubliiev’ ou ‘Nostalgia’ recriando novas ficções e atribuindo aos materiais uma imobilidade pictural singular: como se o espectador assistisse do lado de trás do ecrã às imagens interditas.

Sofia Torres (Porto, Portugal), no artigo “O Uncanny na obra de Michaël Borremans,” debruça-se sobre uma tendência expressiva que se caracteriza pela expressão climática angustiada, em que os corpos exibem uma solidão permanente e frágil, num desencantamento essencial, que pode recordar a obra de outros contemporâneos, como por exemplo Tiago Batista (Rocha, 2015), Marilice Corona (Brächer, 2015), ou também José Carlos Naranjo (Serrano León, 2016).

Em “Vozes Dissonantes: a abstração geométrica de Rose Lutzenberger,” Paulo Gomes (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) debruça-se sobre a escultora Rose Lutzenberger (n. Porto Alegre, RS, 1929) representada no acervo da Pinacoteca Barão de Santo Angelo, no Instituto das Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul. A obra desta artista, da geração de Ilsa Monteiro e Joyce Schleiniger, tanto em escultura como em serigrafia, insere-se na máxima exploração formal da fase final do modernismo, convocando formas modulares geométricas e dinâmicas ao mesmo tempo que se acendem as cores, e o funcionalismo se aproxima dos limites do seu formulário abstratizante e otimista.

Luisa Paraguai (Campinas, São Paulo, Brasil) no artigo “Sistema marginal: a coleção em Sara Ramo,” aborda a obra desta artista espanhola, Sara Ramo (n. Madrid, 1975) mas crescendo entre Espanha e Brasil e hoje radicada em São Paulo. O seu trabalho, instalativo, baseia-se em grande parte na festividade e no deslocamento dos objetos quotidianos: há uma escultura colorida em todos os objetos que nos rodeiam, nas casas que habitamos, deveríamos talvez ser mais felizes.

5. Carta à NASA

Um dos últimos escritos do pintor português Miguel D’Alte (1954-2007) é uma carta à NASA. Um verdadeiro requerimento para sair da comunidade e da banalidade. Um pedido de resgate na forma de pequeno poema em prosa, aos “Exmos Senhores dirigentes da N.A.S.A.”: “Levem-me à Lua para que se torne real a primeira obra de arte feita no nosso querido satélite.”

Em linhas gerais poder-vos-ei desde já deixar uma ideia do conteúdo da obra do a realizar: será um trabalho muito sintético que represente os valores que julgo fundamentais — Amor, solidariedade, e fraternidade entre os seres humanos.

Tenho já alguns estudos feitos e caso aceitem a minha proposta deslocar-me-ei aos E.U.A. a fim de falar mais pormenorizadamente convosco e apresentar uma maqueta do projecto. (Miguel D'Alte apud Pereira, 2018)

Esta carta deste grande e malgrado pintor transporta a solidão essencial, um segredo e um desejo. O desejo diz-se depressa e sabe-se que é impossível. E a maqueta do projeto não é novidade: é feita sem cessar, aqui na Terra, pelos mais atentos, os mais insatisfeitos, pelos mais resistentes, inquietos, pelos artistas enfim. É a arte afinal um assunto a que a NASA tem dificuldade em responder.

Referências

- Toldo, Giordano (2015) "About." In *Giordano Toldo*. Página oficial. URL: <http://giordanotoldo.format.com/about>
- Foucault, M. (2008). *Nascimento da biopolítica: Curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes.
- Rocha, Susana de Noronha Vasconcelos Teixeira da. (2015). Tiago Baptista: as falhas que nos prendem ao chão. *Revista :Estúdio*, 6(11), 165-174. Recuperado em 10 de abril de 2018, de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582015000100017&lng=pt&tlng=pt.
- Brächer, Andréa. (2015). Ensaio: Fotografia e Pintura nos trabalhos de Marilice Corona. *Revista :Estúdio*, 6(11), 175-181. Recuperado em 10 de abril de 2018, de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582015000100018&lng=pt&tlng=pt.
- Pereira, Helena Mendes (Org.) (2018) *Miguel D'Alte: palavras escritas à Lua*. Astronauta Associação Cultural. ISBN: 978-989-20-8369-8
- Queiroz, João Paulo (2016a) "Educação artística, casos e realidades: 'infirmatati,' ou a fraqueza analógica". In *Novos Lugares para a Educação Artística*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. pp. 379-86. ISBN: 978-989-8771-44-5. URL: <https://drive.google.com/open?id=131F9ZBSZr4VotjfnMlaT4iNeOuEigK2s>
- Queiroz, João Paulo (2016b) "Educação artística e a 'infirmatati,' ou a fraqueza analógica." *Revista Matéria-Prima*. ISSN 2182-9756, e-ISSN 2182-9829. Vol. 4 (2) maio-agosto: 12-17.
- Queiroz, João Paulo (2017) "Cidadania e arte, uma questão de revolução." *Revista Cromo*. ISSN: 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. Vol. 5 (10) pp. 12-7.
- Serrano León, David. (2016). Obsesión y oscuridad en la obra de José Carlos Naranjo. *Revista :Estúdio*, 7(13), 155-165. Recuperado em 10 de abril de 2018, de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582016000100017&lng=pt&tlng=es.

2. Artigos originais
Original Articles

Aurélia de Souza: O Feminismo ao Espelho

Aurélia de Souza: Feminism at the Mirror

RAQUEL PELAYO*

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

*Portugal, artista visual, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura (FAUP) e I2ADS — Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP). Av. Rodrigues de Freitas 265, 4000-222, Porto, Portugal. E-mail: mpelayo@arq.up.pt

Resumo: Neste artigo aborda-se a obra “Autorretrato (com laço)” (c. 1897) e outras três obras da pioneira mulher artista portuguesa Aurélia de Souza. A análise iconográfica revela uma artista ativamente crítica e plenamente consciente da discriminação de género da sociedade oitocentista da qual também foi vítima. Conclui-se que a sua obra e importância como figura da história da arte vem sendo injustamente minorizada por teimosa discriminação de género.

Palavras chave: Aurélia de Souza / mulher artista / feminismo / romantismo.

Abstract: *This article deals with the work “Self-portrait (with tie)” (c. 1897) and three other works by the pioneer female portuguese artist Aurélia de Souza. Iconographic analysis reveals an artist who is actively critical and fully aware of the nineteenth century gender discrimination of which she was also a victim. It is concluded that her work and importance as a major figure of art history has been unjustly distorted by a stubborn gender discrimination.*

Keywords: *Aurelia de Souza / woman artist / feminism / romanticism.*

Introdução

No início dos anos setenta arrancou todo um processo de questionamento do fazer da história, desde os processos de museificação e exibição artística até aos processos de narração histórica que ainda hoje está longe de se ter esgotado. A partir do seminal artigo de Nochlin (1971) são denunciadas e questionadas as múltiplas exclusões socioculturais de que as mulheres artistas são vítimas e principalmente as “posteriores exclusões da própria construção histórica, sobretudo durante os séculos XIX e XX” (Vicente, 2017:35). Verifica-se que “a produção de conhecimento da história e da história da arte realizada no século XX é que, ao olhar para o passado com as lentes da discriminação de género e racial do seu presente, não foi capaz de ver a existência de mulheres enquanto agentes da história, também elas criadoras de saberes como de artes” (Vicente, 2017:35). Hoje existe a percepção de que o mundo artístico é mais progressista e aberto do que outras esferas e, segundo Vicente (2017), é esta aparência que acaba por camuflar as persistentes desigualdades de género no mundo artístico e que dificulta o próprio reconhecimento da discriminação.

Aurélia de Souza (1866-1922) (Figura 1) é uma artista portuguesa que foi, e ainda é, vítima de discriminação de género (Vicente & Vicente 2015). O seu lugar na história da arte portuguesa é pouco mais do que uma exceção digna de nota. A maior barreira ao pleno reconhecimento do seu génio artístico depende de existir na sua obra aquilo a que Adorno se refere como “conteúdo de verdade” e que é aquilo que, intrínseco à obra, a liga à verdade pessoal e histórica de toda uma sociedade (Freitas, 2005).

A sociedade portuguesa de finais do século XIX é profundamente marcada pela desigualdade de género e é sabido que Aurélia passou por inúmeras barreiras para poder exercer a profissão de pintora. Estas dificuldades se, por um lado foram sendo ultrapassadas, também delimitaram a abrangência da sua atividade e o seu pleno reconhecimento em vida e posteriormente. Ainda hoje paira sobre a sua obra uma dúvida fundamental que se refere a até que ponto as limitações a que a pintora se viu sujeita não terão impedido o seu pleno desenvolvimento como artista a ponto de, eventualmente, atingir a genialidade criativa? O mesmo será questionar se a sua obra está ou não imbuída de “conteúdo de verdade” na aceção adorniana. A sua obra fornece-nos, ou não, toda uma visão crítica da sociedade e cultura ocidental oitocentista que resulte de todo um profundo posicionamento filosófico que cabe aos artistas ter? Tal é a questão que nos propomos aqui colocar.



Figura 1 · Fotografia de Aurélia de Souza, s/a, s/d.

Figura 2 · Aurélia de Souza, *Autorretrato*. c. 1897. Óleo sobre tela. Coleção José Caiado de Sousa, Porto. Fonte:

<http://www.viva-porto.pt/Geral/150o-aniversario-do-nascimento-de-aurelia-de-souza-comemorado-com-exposicao.html>

1. Dúvidas e desconfianças

Uma das dúvidas que a historiografia moderna lança sobre a obra de Aurélia de Souza refere-se ao facto de, tendo a artista estudado em Paris durante três anos e contactado com as correntes mais vanguardistas, não ter optado por desenvolver essa linha de trabalho mais no sentido da impressão e da abstração e, ao invés, ter-se mantido fiel à técnica tradicional que em muitas obras é preciosista e noutras eivada de pinceladas meramente sugestivas e/ou matéricas. Nesta perspetiva a obra de Aurélia de Souza surgiria indesculpavelmente desfasada da realidade artística da vanguarda internacional sua contemporânea. No entanto esta perspetiva é falaciosa por duas razões. A primeira porque se trata de uma perspetiva que enferma de formalismo reduzindo a arte a meras questões formais esvaziadas de sentido. A segunda razão diz respeito a deixar de fora todas as circunstâncias socioculturais da época e vida da artista. De facto Aurélia de Souza, como já referimos noutra ocasião (Pelayo, 2017) interrompe estudos em Paris abruptamente, por motivos de saúde que, de resto, se prendem com a omnipresente pandemia da época, a tuberculose, que acompanhou e foi o lado negro do processo de industrialização ocidental. Sendo obrigada a viver no Porto, e tal como qualquer outro artista, teve de se adaptar e encontrar o seu lugar no meio artístico português não estando em posição, particularmente por ser mulher num mundo profusamente masculinizado, de abrir mão da técnica que funcionava como o mais importante fator credibilizador da sua atividade como pintora. Não era ainda, e não foi, tempo português disso. A limitação, se há alguma, seria a de toda a cultura portuguesa de então como um todo.

Outra desconfiança, esta claramente preconceituosa, que se estabelece frequentemente na avaliação da obra de uma pioneira mulher artista é a de que, ultrapassada a barreira da formação técnica com brilhantismo a obra não possuía a liberdade de espírito, o sentido crítico, uma necessária tomada de posição perante o mundo, como resultado das limitações que a condição feminina, neste caso oitocentista, impunha às mulheres que estavam excluídas de muitas tertúlias e de muita da vida mundana, cultural e política apenas frequentada por homens. Mais uma vez esta questão é falaciosa porque qualquer ser humano, independente do género, faz parte de uma complexa realidade histórica e carrega consigo o peso da sua perspetiva de vida que é sempre subjetiva e limitada pela sua circunstancialidade, mas que faz parte e constrói essa mesma realidade social mais ampla. Inversamente poderíamos questionar a profundidade do conhecimento que os intelectuais da época poderiam ter sobre a verdadeira realidade do espaço doméstico, as frustrações e anseios das mulheres da sua época, já que essa é uma realidade que faz parte das vivências culturais e

políticas daquela sociedade tanto quanto terão sido os debates da esfera pública. Assim, a questão que é pertinente dirigir à obra desta artista é se ela se imbuí de sentidos e posicionamentos relativamente àquela que era então a realidade das mulheres no quadro das vivências do seu tempo.

Não pode ser Aurélia de Souza uma artista maior caso a sua obra não nos fale dessa realidade brutal, silenciada na produção cultural masculina, que é de enorme relevância pois diz respeito a metade da humanidade. Simplificando, poderia dizer-se que o valor da sua obra depende, em grande medida, da mesma obra possuir intrinsecamente um posicionamento feminista que revele uma artista crítica, criativa e visionária como é apanágio dos grandes artistas, dinâmicos agentes da história.

É neste quadro que nos propomos proceder a uma análise visual sobre uma pequena amostra de obras de Aurélia de Souza que nos permita identificar, caso existam, sentidos e ressonâncias que revelem o seu posicionamento crítico relativamente à sociedade e cultura de então. Dos vários autorretratos selecionamos os três de maior envergadura que são o *Autorretrato* (do laço) (c. 1897), óleo sobre tela, coleção José Caiado de Souza; o *Autorretrato* (do casaco vermelho) (c. 1900), óleo sobre tela, coleção Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio; *Santo António* (c.1902), óleo sobre tela, coleção Museu Nacional Soares dos Reis e ainda *Jezabel devorada pelos cães por ordem de Jehu* (sem data), óleo sobre tela, coleção Museu Nacional Soares dos Reis. Contemplemos a artista olhando-se ao espelho.

2. Análise iconográfica

O *Autorretrato* do laço (Figura 2) é uma das obras mais intrigantes de Aurélia. O carácter patético desta figura levou Silva (1995), numa primeira tentativa de interpretação, a vê-lo como “surpreendido palhaço” resultado de um processo de “auto-indagação e autotrustimento”. Para além de rebuscada e vaga esta interpretação apresenta-se inverosímil face ao contexto da condição feminina da época. De facto aquilo que as mulheres do século dezanove mais temiam era serem ridicularizadas ou serem alvo de chacota, coisa que acontecia face a qualquer intento emancipatório uma vez que eram consideradas seres intelectualmente inferiores.

A obra mostra-nos uma mulher de expressão patética que nos fita de sobrolho franzido, com a boca entreaberta onde assoma a língua prestes a sair, sufocada por um gigantesco laço negro que lhe estrangula o pescoço. De cabelo cortado e pálida como a morte esta mulher é uma vítima do seu adereço ridículo e está prestes a desfalecer. Seu corpo em alvas e vagas pinceladas diluído



Figura 3 · Fotografia de Aurélia de Sousa, Aurélio da Paz dos Reis. s/d. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio. Fonte: Própria.
Figura 4 · Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma à grande Pintora D. Aurélia de Souza, 1936. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Fonte: própria.

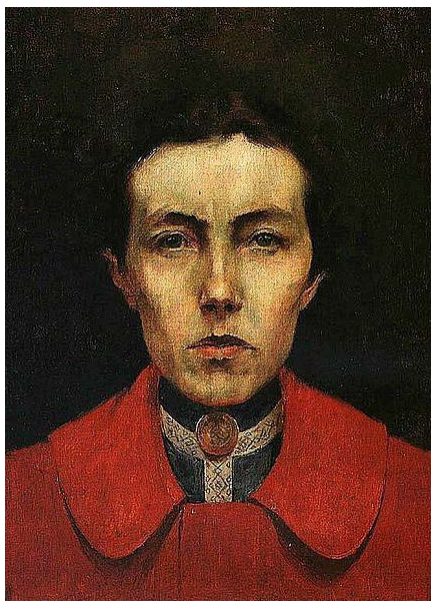


Figura 5 · Capa do folheto da Exposição de Homenagem a Aurélia de Souza, 1936. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Fonte: própria.

Figura 6 · Aurélia de Souza, Autorretrato. c. 1900. Óleo sobre tela. Coleção Museu Nacional Soares dos Reis, Porto. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_\(Aurelia_de_Souza\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_(Aurelia_de_Souza).jpg)

no fundo também ele branco numa impossibilidade existencial. Nesta cena de quase morte, o desaparecimento da figura que realça o onipotente laço mantém, no entanto, uma aparente normalidade retratista na composição tradicional da figura na tela passando facilmente como um “retrato normal” menos bem conseguido. Foi pintada ainda no Porto, antes da ida para Paris quando ainda frequentava a Academia de Belas Artes do Porto.

Refira-se ainda que Aurélia de Souza atribui a esta sua obra uma enorme importância. Ela é a obra que se exhibe num cavalete por detrás da pintora no “retrato oficial” que lhe terá feito Aurélio da Paz dos Reis (Figura 3) onde a artista se mostra como tal, de camélia branca ao peito como referência às pinturas que lhe trouxeram algum sucesso comercial. Aurélia surge na fotografia espartilhada em vestido negro à boa maneira vitoriana da época e a seus ombros, muito apertada em volta do seu pescoço, veste uma longa écharpe de cetim negro que facilmente se reconhece como a mesma que faz o enorme laçarote na pintura. Aurélia posa para a fotografia esticando com firmeza a écharpe com sua mão esquerda num renovado estrangulamento enquanto nos fita com autoridade, reforçando a atitude do autorretrato.

Como já notamos (Pelayo, 2017) esta pintura também figura como obra que a representa como artista, numa pintura posterior sua o *No Atelier* de 1916.

Aquando da exposição póstuma no Palácio de Cristal no Porto em 1936 um enorme relevo foi dado a esta peça. Ela foi colocada no centro da parede principal, face à entrada do salão. Foi colocada num cavalete e não na parede como as outras e à sua frente exibiram-se os instrumentos de trabalho da pintora e um arranjo floral a seus pés (Figura 4). Esta foi a pintura escolhida para o folheto (Figura 5).

Nenhum deste relevo faria sentido se o mesmo celebrasse e/ou homenageasse experiências algo pueris de travestismo da artista. Seu sentido é muito mais sério e grave. Não se trata de uma arlequinesca auto representação estranha e ambígua (Dias, 2012), mas sim um autêntico manifesto feminista. Uma denúncia e crítica séria à misoginia da sociedade oitocentista. Um grito no silêncio. O laço opressor é uma clara referência às vestes femininas de então, com seus doentios espartilhos e incomodativas caudas de crinolina. Toda uma moda que sacrificava a saúde, a liberdade de movimentos e o conforto em prol do decorativo. O laço surge nesta obra como símbolo das proibições familiares, sociais e políticas que aprisionavam as mulheres no espaço doméstico e as condenavam a um insano aborrecimento obrigando-as a insignificantes, invisíveis, repetitivas, solitárias e infundáveis tarefas domésticas. A aparente “normalidade” do retrato terá permitido que o seu conteúdo escapasse à leitura dos homens de então que naturalmente não esperaríamos mais do que “tontices” das



Figura 7 · Aurélia de Souza, *Santo António*, c. 1902. Óleo sobre tela. Coleção Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Fonte: própria.

Figura 8 · Aurélia de Souza, *Jezabel Devorada Pelos Cães Por Ordem De Jehu*, s/d. Óleo sobre tela. Coleção Museu Nacional Soares dos Reis, Porto. Fonte: https://iolanda-andrade.blogspot.pt/2016/09/my-trip-to-york-via-porto-and-liverpool_22.html

mulheres, mas com certeza não terá escapado à interpretação feminina. É muito importante que não nos escape hoje e possamos ver para lá da então necessária ambiguidade da obra porque esta é uma obra ímpar na cultura ocidental.

O autorretrato do laço é indubitavelmente o retrato do feminismo oitocentista ao espelho. Uma denúncia do sofrimento das mulheres oprimidas por uma organização social patriarcal e misógina, uma denúncia da falta de liberdade, uma denúncia da opressão de uma cultura asfixiante para as mulheres, sem direitos e sem voz. Que uma pioneira artista oitocentista tenha esta clarividência e produza uma obra tão claramente feminista é a todos os títulos admirável. Só um artista maior é capaz de tal audácia e originalidade crítica e criativa.

Outras obras de Aurélia corroboram esta tomada de posição da artista. No *Autorretrato* do casaco vermelho (Figura 6) realizado em Paris, mais uma vez, a artista nos surge espectral na frieza da composição geométrica de uma simetria perfeita. Ela surge de olhos no vazio, face lívida e macilenta como se sua possibilidade de existência fosse ameaçada. Este espectro veste agora um vibrante casaco vermelho, tão inabitual na paleta da artista, que relega para as dolorosas hemoptises típicas da tuberculose que pensamos ter acometido a artista em Paris (Pelayo, 2017).

Mais uma vez surge a gola asfixiante sendo plasticamente reforçada a sua estrutura por orlas que lhe dão uma rigidez extrema, coroada por novo adorno: um camafeu dourado que faz do seu pescoço o ponto focal desta pintura.

No autorretrato como *Santo António* (Figura 7) Aurélia não se inibe de usar os mesmos recursos do ofício que os seus artistas contemporâneos que mudam o sexo do modelo usado para a pintura ou se usam a si próprios como Columba-no e Carneiro (Pelayo, 2017).

Na obra *Jezebel Devorada Pelos Cães Por Ordem De Jehu* (Figura 8) a artista vai mais longe escolhendo representar a passagem mais misógina do Antigo Testamento. Na sua versão a cena é trazida para a contemporaneidade e Jezebel já a perversa, rica e toda poderosa personagem bíblica mas sim uma inocente e indefesa mulher do povo que depois de assassinada ao ser atirada de uma janela é comida pelos cães para que dela não haja memória.

Encenadora de aparências, Aurélia coloca em pequenos detalhes todo um mundo de ressonâncias e profundas significações sob uma aparente normalidade. Aurélia de Souza, até hoje olhada como uma artista regional menor que embora competente, estava afastada das grandes questões do seu tempo pela condição feminina que limitaria o seu entendimento, revela-se afinal genial, repleta de modernidade, rebeldia, sofrimento e profundidade. A sua obra não só não está desligada da sociedade oitocentista como nos dá uma esplêndida,

rara e crítica visão feminina sobre o século dezanove. Estamos portanto perante uma obra cuja originalidade não se configura no quadro da decomposição formal abstratizante mas que frequentemente se afasta das normas e tendências trabalhando significações outras cujo sentidos em aberto estão imbuídos de uma avassaladora humanidade.

Referências

- Dias, Fernando Rosa (2012) " A construção da arte moderna portuguesa em voz feminina." *Arte e Género — Mulheres e Criação Artística*. Faculdade de Belas Artes CIEBA: 68-90.
- Freitas, Verlaine (2005). "Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno". In: Duarte, R., Figueiredo, V., & Kangussu, I. *Theoria aesthetica: Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos. p. 45-56.
- Nochlin, Linda (1971) "Why Have There Been No Great Women Artists?" *ARTnews*. January: 22- 39, 67-71.
- Pelayo, Raquel (2017) "Aurélia de Sousa: Pelo Brilho da Penumbra." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. Vol.5 (9):71-81.
- Silva, Raquel Henriques (1995) "Romantismo e pré-naturalismo." *História da Arte Portuguesa — Do Barroco à Contemporaneidade*. ISBN 972-759-010-1. Vol. 3: 328-367.
- Vicente, Ana & Vicente, Filipa Lowndes. (2015) "Fora dos cânones: mulheres artistas e escritoras no Portugal de princípios do século XX". *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*. ISSN 0874-6885. Nº33: 38-51.
- Vicente, Filipa Lowndes (2017) "Artes, a Ilusão da Vanguarda" *XXI — Ter Opinião*, Fundação Francisco Manuel dos Santos. Nº 8.:32-45.

Leire Muñoz: Paisaje en proceso (work in progress)

*Leire Muñoz: landscape in process
(work in progress)*

AINHOA AKUTAIN ZIARRUSTA* & ANA ARNAIZ GÓMEZ**

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

*España, artista visual (escultura).

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Escultura. Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, España. E-mail: ainhoa.akutain@ehu.eus

**Espanha, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Escultura. Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia, España. E-mail: ana.arnaiz@ehu.eus

Resumen: La relación del Arte con el Paisaje o con ciertos valores heredados, en cuanto a verdad, inducen a Leire Muñoz (Getxo-Bizkaia, 1983) hacia una práctica artística concienciada y real. Mediante (re)situaciones espaciales ensaya traer a presencia lo implícito en el carácter procesual de nuestros paisajes y su dependencia con hechos culturales. El proceder estético-constructivo de “Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia-Reflexión” presentado en 2017 en CarrerasMúsica de Bilbao, nos permite reflexionar sobre estas cuestiones epocales.

Palabras clave: Paisaje / Intervalo / Indeterminación / Sentido / Leire Muñoz.

Abstract: *The relationship of Art with the landscape or with certain inherited values, as far as the truth is concerned, lead Leire Muñoz (Getxo-Bizkaia, 1983) towards a conscientious and real artistic practice. Through (re) spatial situations she tries to bring the implicit view of the processual character of our landscapes and its dependence on cultural facts to presence. The aesthetic-constructive procedure of “Eco-Interval-Obstacle-Resonance-Reflection” presented in 2017 at CarrerasMúsica of Bilbao, allows us to reflect on these epoch-making questions.*

Keywords: *Landscape / Interval / Indetermination / Sense / Leire Muñoz.*

Introducción

El relato tecnócrata de la realidad construida, cuya aplicación tratará de dominar y controlar lo impredecible, entra en directa contradicción con la imposición natural de la planificación social del paisaje. Nos encontramos así paisajes sometidos a equivalentes procedimientos de identificación mediante estructuras formales preexistentes. Paisajes que imitan a otros paisajes. Copia tras copia de apariencias. Contaminación y su representación, desde la perspectiva insinuada [nunca evidenciada] por Leire Muñoz. Una creadora formada en escultura e imagen tecnológica (en su praxis) y concedora de los regímenes de la visualidad que dominan la cultura actual, trata en sus procesos artísticos la constante construcción de una unidad de ambiente material y de comportamiento, procuradora/agenciadora del encuentro con *lo real* en un mundo de copias. Procedimiento consistente en generar espacios de máxima indeterminación capaces de ofrecer cierta suspensión de sentido (Figura 1). Dicho con su propia escritura (Figura 2),

La posición del artista en ese espacio anterior a la materialización. Ese lugar que toma ante lo real, y la aceptación de su falta, su forma de vida y deseo. Esa forma de apertura a la búsqueda del encuentro, del gesto como tiempo. El desplazamiento del objeto artístico al proyecto artístico, ese desplazamiento en el que el foco no está puesto en la realización puramente material, sino en un hacer en el que el objeto queda posicionado en un orden de temporalidad perteneciente al del propio proyecto artístico (Muñoz, s.f.)

1. Paisaje anterior al paisaje

Los proyectos de Muñoz demandan ser entendidos como recurso a la experiencia misma (Figura 3, Figura 4, Figura 5). No se constituyen en proyección cerrada destinada al potencial de un ideal por alcanzar, sino en una posición que deja entrever “entre el ya no más y el aún no, un estado diferente” (Bensaïd, 2006:36). Nos desocultan, a su vez, esa perpetua necesidad latente de hurtar la función comunicativa del lenguaje articulado para revelar su poder de figurar y no sólo significar, aun habiendo consumada la pérdida del objeto, logrando así, construir una dimensión de visibilidad, de espacialidad sensible que precisamente permite dar a ver que “tiene lugar por sí solo: hace, siendo” (Mallarmé, 1945:372)

Es el gesto que responde al reverso de valor de uso o valor de cambio. Ni siquiera responde a la posibilidad de la experiencia biográfica. Es praxis, donde convergen fragmento de Vida y fragmento de Arte, concretamente, en el momento que conduce lo propio del proceso artístico y lo que de irreductible hay en él: lugar ante *lo real*. Lugar donde se reconoce que si no hay acontecimiento



Figura 1 · Leire Muñoz. *Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia*, 2017. Galería CarrerasMugica, Bilbao.

Fuente: la autora

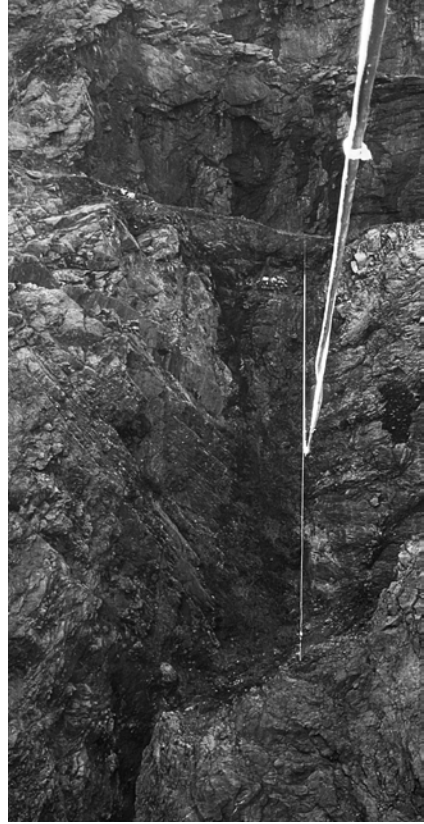


Figura 2 · Leire Muñoz. *Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia*, 2017. Galería CarrerasMugica, Bilbao.

Fuente: la autora



Figura 3 · Leire Muñoz. *Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia*, 2017. Galería CarrerasMugica, Bilbao.

Figura 4 · Leire Muñoz. *Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia*, 2017. Galería CarrerasMugica, Bilbao.

sin acción, tampoco hay situación sin la irrepitibilidad de lo repetible; un tránsito de lo mismo a lo mismo, mediante el cual se establece una diferencia:

el cuarto con la araña de Nietzsche que sube por la pared cuando, a la pregunta del demonio “¿Quieres que este instante se repita infinitas veces?”, se pronuncia la respuesta: “Sí, quiero”. Porque todo aquí ha permanecido igual, pero ha perdido su identidad (Agamben, 2001:59)

Este gesto no conduce a la inmovilidad. Al contrario, remite a una percepción sensible capacitada para intuir los componentes susceptibles de una constante permuta. Habitantes de la frontera conjuntiva; donde lo que importa es la Y griega. Importa, dice Deleuze (2015:15) porque todo nuestro pensamiento se ha modelado a partir del verbo ser; *es, soy*. Pues cuando convertimos el juicio de relación en un modelo autónomo, nos damos cuenta de que se inmiscuye impregnándolo todo, corrompiéndolo todo. Así, la Y no es ya ni siquiera una conjunción o una relación particular, sino que entraña todas las relaciones: donde hay Y, hay relación, [intervalo/discontinuidad] no únicamente porque la Y desequilibra todas las relaciones, sino porque desequilibra al *ser*, al verbo: “ $1 \text{ y } 1 \text{ y } 1 \text{ y } 1 = 1$ ”.

Muñoz reconoce que todo lo nombrado es vulnerable a la repetición. También que el intervalo generado por la Y es el espacio entre el uno y su repetición, cuya carencia de sentido en sí mismo no implica cierta incapacidad de reorganización de la estructura de conocimiento; más bien al contrario, dado que el intervalo es ese espacio que articula el uno y su repetición. Y, sin embargo, no es suma del primer uno más el segundo uno, sino el uno múltiple, el uno rítmico, el uno en resonancia (Figuras 6). A partir de aquí, esta creadora hace suyas las palabras de Derrida:

Desde el momento en que el centro o el origen han comenzado repitiéndose, redoblándose, el doble no se añadía simplemente a lo simple. Lo dividía y lo suplía. Inmediatamente había un doble origen más su repetición. También la última, pues el abismo de la representación se mantiene siempre dominado por su ritmo, hasta el infinito. El infinito no es, indudablemente, ni uno, ni nulo, ni innombrable. Es de esencia ternaria (Derrida citado por Muñoz, 2017:24)

La atención a lo aleatorio, a las repeticiones, hacia la propia intertextualidad asociativa, hacia la discontinuidad de una combinación binaria, ternaria, que continuamente está organizándose mediante el trazo de un azar o la propia voluntad de extrañamiento desemboca en una exposición donde la intencionalidad planteada por Muñoz genera un marco causal que aunque orienta el azar hacia una dirección determinada, permite, no obstante, que el propio proceso

se desarme totalmente: "es entonces cuando empieza el ejercicio" escribe (Muñoz, 2017:61). Jugar sin seguridad. Pues el juego seguro se limita no más que a la sustitución de piezas dadas y existentes; presentes

Como creadora sabe que lo decisivo se sostiene en el cuidado atento de las situaciones. En las retaguardias. Pues lo visible no es siempre lo más interesante. No fuerza, va acumulando capas de significación hasta generar una amalgama matérica donde el riesgo se encuentra con la oportunidad. Su tarea no consiste por tanto en saturar previamente los efectos sino, más bien, en suscitar una propensión que acompaña los potenciales de la situación. Un proceso invisible donde la misma relación causa/efecto se diluye en el intervalo. Ofrece también la posibilidad de que algo suceda. Puesto que la no-obviedad se produce como consecuencia de una transformación silenciosa a partir de un giro sutil, casi imperceptible de la que es, precisamente, resultado. Transformaciones silenciosas que, por otro lado, nos instruyen para reconocer que la realidad es sólo resistencia y obstáculo desde la óptica del control.

Por su conocimiento de los regímenes de la visualidad, confía, asimismo, en la posibilidad de establecer relaciones complementarias con sistemas perceptivos desacreditados y, desde esta posición, decide iniciarse en la pieza-ensayo, pues entiende que su carácter procesual permite el intervalo dentro de la constelación formada por lo estético, lo cognitivo y lo crítico. No con el fin de resignificar el objeto de estudio, sino para, desde ese intervalo, operar en el sentido. Con sus palabras: "sentido como posibilidad de sentido, sentido desbordado, sinsentido o sin sentido", recalando a su vez, "es tiempo antes de ser, tiempo no de existencia, es anterior, es el tiempo que insiste" (Muñoz, 2017:12-3)

2. Resistencia a la existencia infinita de la significación

Antes de la verdad está, en todo caso, el sentido que en ella se expresa, convirtiéndose en relevante la capacidad que tengamos para construir sentido. La conciencia ha perdido su lugar privilegiado como centro dador de sentido desde el cual el conocimiento se estructura. De hecho, para Bergson (2006) la conciencia es una *cosa*, es decir, pertenece al conjunto de imágenes de luz que va formándose como una imagen más entre otras imágenes dadas en un espacio material de "variación universal" compuesto por figuras de luz donde ni siquiera los cuerpos rígidos se han formado todavía. Resulta esencial, por tanto, preguntarse por el surgimiento de esa supuesta imagen de una conciencia. Es cuando Deleuze nos dice que la conciencia surge como un *intervalo* entre la acción sufrida y la reacción ejecutada (Deleuze, 1984:93)

La separación entre este movimiento-recibido y el movimiento-ejecutado



Figura 5 · Detalle montaje, Leire Muñoz.
"Resonance", 2017. Intervención en Revista digital
Journal of Basque Cultural Studies. Foto de la autora
Figura 6 · Leire Muñoz [Estudio-Apertura-estudio]
La realidad como pantalla, 2016. Fuente:
la autora

es lo que permite la imagen-viva, en el sentido estricto del término, puesto que permite la posibilidad de la creación. Bergson llama a las imágenes-vivas "centros de indeterminación" por la imposibilidad de predecir en ellas las acciones a partir de las excitaciones recibidas; un desvío entre estas excitaciones recibidas y las acciones ejecutadas que logran ir situando al mismo proceso de realización de la artista, la cual desde los ecos de su propia experiencia sensible incorporada escribe: "La vibración de la resistencia. Lo que se resiste a ser absorbido por cualquier conciencia humana. El afuera de toda palabra. El sentido del mundo al borde del no sentido. Intervalo" (Muñoz, 2017:51)

Siguiendo ecos barthianos, Muñoz indica que el "acto de escucha está estrechamente relacionado con el acto de extraer significado de la dispersión de los significantes" (Muñoz, 2017:69). Y así, para dar forma a su deseo de *encuentro con lo real* en su proyecto artístico, se desplaza hasta un paisaje espectacular y patrimonial que, como cualquier otro es condensador de capas de significación, un *obstáculo* posible, situado ahora en el Parque Natural de Urkiola (Bizkaia) puesto en peligro por la controvertida actividad extractiva realizada entre 1971 y 1995 en las llamadas canteras de Atxarte. En el vacío silencioso de este paisaje, violentado, transformado en *muro resonante* del que colgaron en su día ecologistas para acallar el ruido de las voladuras, lanzará, desde un micro ultradireccional suspendido en este hueco (sin tiempo), una señal acústica con patrón de devolución... Y otra Y otra Y otra Y otra... repetición de señales "solapadas" que se confunden con la "inmensidad murmuradora" de sus ecos (Figura 2 y Figura 10). No obstante, pese a la obviedad de los mensajes implícitos en las convenciones culturales de esta caja de ecos, resiste críticamente procurando una escucha sincera que, más allá de lo acústico, "capture la sonoridad (sin significados)" suministrada por la distancia entre intervalos. Ensayo el encuentro con el afuera de ese sonido, "el silencio transformado en espacio resonante, como diría Blanchot" (citado por Muñoz, 2017:75). para procurar la conciencia perceptiva en el borde del no sentido como el lugar experiencial "anterior a la materialización plástica, al material sin materialidad (Muñoz, 2017:73). "Puro deseo de ser". (Muñoz, 2017:98-9)

En el espacio (simbólico) de la galería, seis altavoces (re)sitúan la secuencia "Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia-Reflexión" emitiendo grabaciones de las señales generadas durante esta intervención (Figura 7 y Figura 8) el micro suspendido en la cantera es equivalente al altavoz que baja del techo y replica con otro estatuizado en una urna sobre peana que reproduce la señal original enviada (Figura 7). acompañados de fotografías y proyecciones filmadas in situ se trata de procurar el acceso (la escucha desalienante) al intervalo entre sonidos,



Figura 7 · Detalle altavoz. *Eco_Intervalo_Obstáculo_ Resonancia*. Galería CarrerasMúgica, Bilbao 2017. Foto Dani Mera.

Figura 8 · Detalle montaje. *Eco_Intervalo_Obstáculo_ Resonancia*. Galería CarrerasMúgica, Bilbao 2017. Foto Dani Mera

Figura 9 · Detalle altavoz. [REASONANCE] *Eco_Intervalo_Obstáculo_ Resonancia*. Galería Carreras Mugica, Bilbao 2017. Fuente: de la autora.

Figura 10 · [REASONANCE] *Eco_Intervalo_Obstáculo_ Resonancia*. Galería Carreras Mugica, Bilbao 2017. Fuente: de la autora.

espacios en estado de transito en el límite de su posibilidad material de ser.

Conclusiones (a modo de coda)

La obra de Leire Muñoz, su proyecto artístico, nos advierte de la complejidad de la naturaleza y de modos relación de mujeres y hombres con su paisaje (*instantes culturales* dirá Oteiza, 1951:29) evidenciando que la cultura refleja, pero también prefigura, las posibilidades de organización de la vida en una sociedad dada. Nos enseña que podemos construir sensibilidad a través del espacio dado que los paisajes poseen el carácter procesual necesario para mostrar su dependencia hacia la cultura que poseemos (y nos posee), así como Simultáneamente la relatividad de las valoraciones que ésta promulga. La imagen dialéctica de Benjamin nació desde una intencionalidad semejante, dándonos a entender que para quien reflexiona desde ella el paisaje es indiferente a cualquier ideal cuyas condiciones no sean inesperadas.

Al situarse en esa bisagra, Muñoz anota que una imagen lleva implícita la posibilidad de cambio, basta con unirla a otra imagen (Y) a nuestra propia vida, puesto que hemos aprendido que el propietario de una imagen no es el que la hace, sino de aquel que la mira. Las condiciones de su posibilidad se harán definir después. Ambas son inseparables mientras dura el proceso de percepción. Asimismo, nos propone construir paisajes sobre paisaje, alejándonos de su representación, para no terminar en una síntesis superior de los opuestos, sino permitiendo que las contradicciones se revelen con toda su crudeza. Se dará entonces la emergencia de emplazar el orden simbólico y las categorías formales en niveles no-lineales que desconfían de lo que se nos ha mostrado, se desocultan y se corresponden evidenciando sus mecanismos de construcción. Sin narración, pues tiende a incitar a la identificación. Y la identificación puede dar lugar a la fascinación. Al orden simbólico del *Otro*.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2001), "Glosas marginales sobre la sociedad del espectáculo", In *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos.
- Bensaïd, Daniel (2006), *Resistencias: Ensayo de topología general*. Madrid: El Viejo Topo.
- Bergson, Henri (2006), *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles (2015), "Tres preguntas sobre Six Fois Deux", *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. III, N° 7.
- Deleuze, Gilles (1984), *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Mallarmé, Stéphane (1945) "La acción restringida", In *Oeuvres Completes*. París: Gallimard
- Muñoz, Leire (s.f.) Statement. *Okela Sormen Lantegia* (Consulta: 27/12/2017) Disponible en: <http://www.okela.org/es/artistas/leire-munoz>
- Muñoz, Leire (2017), *Eco-Intervalo-Obstáculo-Resonancia-Reflexión*. TFM. Increatearte. Máster en creación e investigación. Universidad del País Vasco /EHU.
- Oteiza, Jorge (1951), *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, Madrid: Cultura Hispánica.

A milonga gaúcha na gênese do Quinteto para violão e quarteto de cordas, de Fernando Mattos

The gaucho milonga at the genesis of the Quintet for guitar and string quartet, by Fernando Mattos

DANIEL WOLFF*

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

*Brasil, músico.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Instituto de Artes; Programa de Pós-Graduação em Música. Rua Senhor dos Passos, 248, Porto Alegre — CEP 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: daniel@danielwolff.com

Resumo: O presente trabalho analisa o uso da milonga gaúcha como elemento gerador do Quinteto para violão e quarteto de cordas (2008), do compositor brasileiro Fernando Mattos. Após uma breve contextualização da milonga, analisa-se como esta serviu de base para a criação de uma série dodecafônica, da qual foram geradas matrizes a partir de distintas manipulações seriais. Descreve-se também o uso de outros elementos da milonga, bem como demais influências que contribuíram para o processo composicional.

Palavras chave: Fernando Mattos / milonga / violão / quinteto.

Abstract: *The present work analyses the use of the gaucho milonga as a building element of the Quintet for guitar and string quartet (2008), by Brazilian composer Fernando Mattos. After examining the background of the milonga, we analyze how it served as a basis for the creation of a twelve-tone series, from which matrixes were generated through diverse serial manipulations. The use of other milonga elements is also investigated, as well as further influences that contributed to the composition process.*

Keywords: *Fernando Mattos / milonga / guitar / quintet.*

Introdução

Fernando Lewis de Mattos (n. 1963), compositor brasileiro, natural de Porto Alegre, é Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde integra o quadro de professores do Departamento de Música. Compôs para diversas formações vocais e instrumentais, música eletroacústica e trilhas para cinema e teatro. Ganhou duas vezes o Prêmio Açorianos como melhor compositor erudito (Wolff, 2015: 6).

Seu Quinteto para violão e quarteto de cordas (2008), foi dedicado ao autor deste artigo, que o gravou no disco *Porto Allegro* (2013), vencedor de três Prêmios Açorianos—incluindo o de Melhor Disco Erudito. A obra é uma adaptação do Concerto nº 2 para Violão e Orquestra (2002), também estreado pelo presente autor, frente à Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (reg. Antonio Cunha), em 2006.

Ao longo dos três movimentos da obra, que seguem a estrutura do concerto clássico (rápido-lento-rápido), percebe-se a influência da milonga gaúcha na gênese do material rítmico, melódico e harmônico. O presente trabalho pretende demonstrar os procedimentos composicionais de Mattos para derivar, da estrutura simples da milonga, material temático capaz de sustentar uma complexa obra de 26 minutos de duração.

1. A milonga

Apesar de comumente associada com a cultura Argentina, a milonga e diversos outros ritmos folclóricos cruzaram fronteiras e expandiram-se para o sul do Brasil, território que fora destinado ao domínio espanhol pelo tratado de Tordesilhas (1494), mas onde de fato predominou a colonização portuguesa, conforme posteriormente ratificado pelos tratados de Madri (1750) e de Santo Ildefonso (1777) (Muradás, 2008).

Porto Alegre, cidade de Fernando Mattos, é a capital do Rio Grande do Sul, estado mais setentrional do Brasil.

Pela proximidade geográfica com a Argentina e o Uruguai, a cultura portoalegrense tem muito em comum com a dos países do Rio da Prata. No âmbito musical, tal proximidade pode ser percebida em distintos aspectos. Os ritmos folclóricos dos gauchos do Prata, como a milonga e o chamamé, desenvolveram-se também no Rio Grande do Sul, cujos habitantes são denominados gaúchos no Brasil. (Wolff, 2008:18).

Autores como Vega, Ayestarán e Borges apontam que o termo milonga já está presente na Argentina e Uruguai na segunda metade do século dezenove, como mencionado por Ventura Lynch e Lucio López na década de 1880 (Sosa, 2012: 61-65).

Bangel descreve assim a milonga:

A característica marcante da milonga está no baixo ou bordões do violão, que soam como baixo-obstinado em tonalidade menor. A síncopa larga do baixo e a languidez melódica traduzem a presença do negro nesse gênero de música.

A milonga é gaúcha pampeana e comum ao Brasil, Argentina e Uruguai.

A milonga é composta em diversos andamentos. É viva, quando dançada, e lenta, sonhadora [...], quando executada para ambientação da declamação (payada) (Bangel, 1989: 43).

A síncopa larga dos baixos, à qual se refere Bangel, pode ser observada na Figura 1, que apresenta o padrão típico do acompanhamento da milonga ao violão.

O compasso é quaternário. Contudo, a acentuação resultante, em função da disposição dos baixos, é de 3+3+2 (dois grupos de três colcheias seguidos de um grupo de duas colcheias), padrão rítmico que será frequentemente explorado por Mattos, como veremos a seguir.

2. O uso da milonga no Quinteto de Fernando Mattos

2.1 Procedimentos composicionais: gênese do material harmônico e melódico

Mattos comenta que, para a criação do material melódico e harmônico do quinteto, empregou uma técnica semelhante à que usara em sua Sonata para violão solo (2002), inspirada no conto *Sonata* (1932), do escritor gaúcho Érico Veríssimo (Mattos, 2017). A influência da música na obra literária de Érico Veríssimo já foi amplamente discutida por Werlang (2009). Contudo, temos aqui o caso oposto: é a literatura de Veríssimo que influencia a criação musical de Mattos. Mais precisamente, a seguinte passagem:

A história que vou contar não tem a rigor um princípio, um meio e um fim. O Tempo é um rio sem nascentes a correr incessantemente para a Eternidade, mas bem se pode dar que em inesperados trechos de seu curso o nosso barco se afaste da correnteza, derivando para algum braço morto feito de antigas águas ficadas, e só Deus sabe o que então nos poderá acontecer (Veríssimo, 2007: 250).

Mattos interessou-se pela ideia de um tempo não linear, mas sim em forma de espiral, conforme implícito no trecho acima. Decidiu aplicar este princípio ao sistema dodecafônico desenvolvido por Arnold Schoenberg. Sua técnica consiste em criar uma série de doze tons, a partir da qual será gerada uma “matriz 12 x 12” (ver Strauss, 1990: 122-3). Mattos seleciona as notas a partir de uma leitura da matriz em forma de espiral (Figura 2). Foram utilizadas matrizes adicionais,

MILONGA
(acompanhamento)



Figura 1 · Acompanhamento típico da milonga gaúcha, ao violão. Fonte: própria.

Matriz 12 x 12
(as setas indicam a direção de leitura da espiral)

	I ₀	I ₁	I ₂	I ₃	I ₄	I ₅	I ₆	I ₇	I ₈	I ₉	I ₁₀	I ₁₁	
P ₀	C	A _b	G	E _b	D	G _b	B _b	B	A	F	E	D _b	R ₀
P ₄	E	C	B	G	G _b	B _b	D	E _b	D _b	A	A _b	F	R ₄
P ₅	F	D _b	C	A _b	G	B	E _b	E	D	B _b	A	G _b	R ₅
P ₉	A	F	E	C	B	E _b	G	A _b	G _b	D	D _b	B _b	R ₉
P ₁₀	B _b	G _b	F	D _b	C	E	A _b	A	G	E _b	D	B	R ₁₀
P ₆	G _b	D	D _b	A	A _b	C	E	F	E _b	B	B _b	G	R ₆
P ₂	D	B _b	A	F	E	A _b	C	D _b	B	G	G _b	E _b	R ₂
P ₁	D _b	A	A _b	E	E _b	G	B	C	B _b	G _b	F	D	R ₁
P ₃	E _b	B	B _b	G _b	F	A	D _b	D	C	A _b	G	E	R ₃
P ₇	G	E _b	D	B _b	A	D _b	F	G _b	E	C	B	A _b	R ₇
P ₈	A _b	E	E _b	B	B _b	D	G _b	G	F	D _b	C	A	R ₈
P ₁₁	B	G	G _b	D	D _b	F	A	B _b	A _b	E	E _b	C	R ₁₁
	R ₁₀	R ₈	R ₇	R ₃	R ₂	R ₆	R ₁₀	R ₁₁	R ₉	R ₅	R ₄	R ₁	

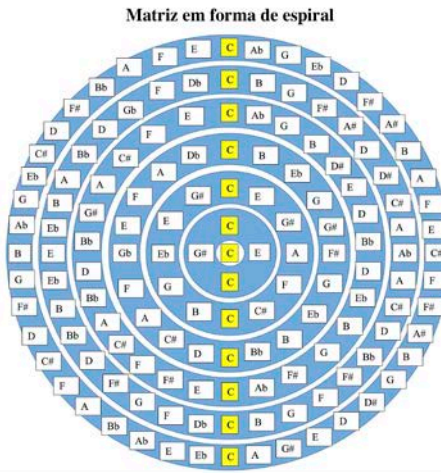


Figura 2 · Matriz 12 x 12 da série dodecafônica e sua leitura em forma de espiral. Fonte: F. Mattos.

Baixos da milonga

Série dodecafônica

Figura 3 - Comparação dos baixos da milonga com a série dodecafônica utilizada por Mattos no Quinteto. Fonte: própria.

MILONGA

QUINTETO

1. MOVIDO (Comp. 1-10) Fernando Mattos

Vivo

poco rit.

Figura 4 - Fernando Mattos, Quinteto, comp. 1-8: Relação intervalar com a milonga. Fonte: própria.

geradas a partir da série original mediante operações como a multiplicação, desenvolvida por Pierre Boulez (Strauss, 1990:235ff), e derivação (Eimert, 1952).

Comparemos a série utilizada por Mattos no Quinteto com os baixos do acompanhamento da milonga (Figura 3). Em termos tonais, a nota fá, único baixo estranho ao acorde de lá menor, pode ser interpretada como uma bordadura (assumindo um mi implícito no acorde, no início do compasso) ou apojatura (apesar de não ocorrer propriamente em um tempo forte). Já em um contexto não tonal, os três baixos do compasso (lá, fá, mi) podem ser entendidos como um conjunto de classe de alturas (*pitch-class set*), conforme descrito por Allen Forte (1973: 1-3), mais precisamente, o conjunto $[0,1,5]$. Este elemento aparecerá constantemente no quinteto, tanto em forma melódica quanto harmônica.

A possibilidade de apresentar uma ideia musical de diversas maneiras — melódica, harmônica, ou uma combinação da ambas — é parte do que Schoenberg quis dizer em sua famosa declaração, “O espaço de duas ou mais dimensões no qual ideias musicais são apresentadas é uma unidade” (Strauss, 1990:26, tradução minha).

Na série dodecafônica utilizada por Mattos nos três movimentos do quinteto, os baixos típicos da milonga (uma sexta menor ascendente seguida de uma segunda menor descendente) aparecem em três transposições, conforme indicado pelos colchetes na figura 3. A citação clara e reiterada da linha de baixo da milonga na confecção da série não apenas contribuirá para a unidade da obra — através da relação temática entre os movimentos — como também permitirá alusões frequentes à sonoridade típica da milonga. A presença constante do conjunto $[0,1,5]$ decorre, portanto, de uma decisão deliberada de utilizá-lo quase como um motivo gerador da série dodecafônica.

Todos os movimentos começam e, exceto pelo segundo, terminam com a nota dó — primeira nota da série — que exerce uma função de eixo harmônico. Tanto na matriz original quanto em todas as suas permutações e derivações, a nota dó ocupará o eixo vertical da espiral (nas matrizes quadradas, coincide com a diagonal descendente a partir do canto superior direito), conforme indicado em amarelo na figura 2, acima.

Mattos (2017) comenta, contudo, que nem sempre segue a ordem literal da série. Quando busca uma sonoridade em especial, ou para fins de idiomatismo instrumental, ocasionalmente muda a ordenação das notas.

Uma vez elucidado o procedimento de escolha das alturas, vejamos como Mattos combina este material melódico e harmônico com outros parâmetros.

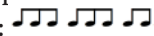
Figura 5 : Fernando Mattos, Quinteto, Movido, comp. 11-15. Fonte: F. Mattos.

Figura 6 : Fernando Mattos, Quinteto, Movido, comp. 387-89. Fonte: própria.

Figura 7 · Fernando Mattos, Quinteto, Milonga, comp. 134-37. Fonte: F. Mattos.

2.2 Primeiro movimento: Movido

No primeiro movimento, em forma de allegro de sonata, o solo inicial de violão emprega os intervalos típicos dos baixos da milonga (segunda e sexta menores), em distintas transposições, como indicado pelos retângulos azuis (figura 4). Os círculos vermelhos mostram exemplos de uso adicional de segundas menores. Deslocamentos de oitava contribuem para que as relações intervalares da milonga apareçam de forma subliminar, pouco perceptível ao ouvinte.

Também as características rítmicas da milonga são desconstruídas. O ritmo tradicional, como mencionado anteriormente (Figura 1), é composto de dois grupos de três colcheias seguidos por um grupo de duas colcheias: . Na Figura 4, vemos que Mattos também utiliza grupos de duas e três colcheias, mas distribuídos de forma diferente, com alternância de compassos, resultando nos chamados ritmos aditivos.

Arítmica aditiva é obtida através da soma de unidades menores, agrupadas para formar unidades maiores, que podem não possuir um divisor comum (é o caso dos grupos de duas e três colcheias), uma possível influência da música trazida da África pelos escravos (Pauli, 2015: 97). Os agrupamentos rítmicos criados por Mattos são reforçados pelos ataques das cordas, em notas curtas e acentuadas (Figura 5).

Esta textura é intercalada com cadências curtas para violão solo, onde os

Figura 8 - Fernando Mattos, Quinteto, Final, comp. 8-10. Fonte: F. Mattos.

Comp. 57-58: riff de guitarra

Comp. 85-88: pontilismo (L. Cosme)

Comp. 105-09: vanerão

poco più mosso $\downarrow = 96$
 (***) Colpear as cordas com o punho cerrado, de forma a gerar um som seco.

Figura 9 - Influências no terceiro movimento.
 Fonte: própria.

Figura 10 · Fernando Mattos, Quinteto, Final, comp. 201-02. Fonte: própria.

intervalos da milonga — obtidos a partir da leitura em espiral da matriz dodecafônica — fornecem a base do material melódico e harmônico. A cadência final conclui o movimento com uma citação mais explícita dos baixos da milonga, em distintas transposições (indicadas por retângulos azuis), anunciando o material de abertura do segundo movimento (Figura 6). Mattos (2017) comenta que, inspirado no fato de que as três primeiras notas do Prelúdio de *Tristão e Isolda*, de Wagner — lá — fá — mi — coincidem com os baixos de milonga, fez uma citação ao famoso “acorde de Tristão” no compasso final, mas faltando a nota si, ouvida individualmente dois compassos antes (indicado em vermelho).

2.3 Segundo movimento: Milonga

O segundo movimento da obra, intitulado Milonga, é aquele em que as alusões à mesma ocorrem de maneira mais explícita. No início, a série dodecafônica é executada na íntegra três vezes, pela viola e, em seguida, pelos violinos.

A partir do compasso 125, em andamento mais rápido, Mattos destaca a acentuação característica da milonga (3+3+2) nos arpejos do violão (compassos 134ff), reforçado pelos ataques *col legno* do segundo violino (Figura 7). Ao longo deste movimento, segundo Mattos (2017), diferentes padrões de milonga

(oriundos das variantes *porteña*, *oriental* e *pampeana*) são explorados. A referência principal, contudo, é a *pampeana* (também chamada de milonga campeira), a mais frequentemente encontrada no Rio Grande do Sul.

2.4 Terceiro movimento: Final

No último movimento, em forma rondó, são retomados elementos dos dois movimentos iniciais. Os arpejos do violão com ritmos aditivos são agora combinados com adornos enfatizando o intervalo de segunda menor e o conjunto [0,5,1], nas cordas (Figura 8). O tratamento cíclico do material temático — reaproveitamento de movimentos anteriores — confere maior unidade à obra.

No movimento final, podemos encontrar referência a outro ritmo gaúcho, o vanerão, cujo “movimento rítmico característico está no baixo com marcação contínua de colcheia pontuada/semicolcheia e duas colcheias, com acento forte na última colcheia do compasso” (Bangel, 1989: 49). Mattos (2017) recorda outras duas referências. Os *riffs* dos solos de guitarristas de rock progressivo, que ouvia na adolescência, inspiraram as tercinas ligadas, em alta velocidade, das cadências do violão. Outra influência foi Luiz Cosme, compositor pesquisado por Mattos em suas teses de mestrado e doutorado. A seção pontilhista (compassos 69-104), que precede a citação do vanerão, foi inspirada na *Novena à Senhora da Graça*, de Cosme (Figura 9).

A obra conclui com mais uma alusão aos baixos da milonga, que são reiterados nas cordas, sobre um ostinato de arpejos ao violão, o qual enfatiza os mesmos intervalos (Figura 10). Utilizando uma técnica da *phase music*, Mattos cria um *stretto* no qual as entradas das cordas agudas se aproximam gradualmente, até alinhar-se para terminar de forma simultânea.

Conclusão

Como descrito acima, Mattos conseguiu adaptar características da milonga para criar uma nova obra, em linguagem composicional própria. Para tal, em lugar de replicar o estilo sonoro da milonga, optou por utilizar alguns de seus elementos e manipulá-los utilizando técnicas diversas.

A tradicional linha de baixo da milonga serviu de elemento gerador da série dodecafônica, onde aparece três vezes de forma literal. Mas o uso da série e de suas derivações é inovador: as matrizes 12 x 12 são lidas em forma de espiral, a partir da inspiração literária de Érico Veríssimo. Os agrupamentos rítmicos de duas e três colcheias são transformados pelo uso da rítmica aditiva e da *phase music*, mas a síncopa típica da milonga segue presente, sobretudo nos dois últimos movimentos.

A estrutura formal da obra segue o padrão do concerto clássico, com três

movimentos na ordem rápido-lento-rápido. A construção cíclica — com reaproveitamento de ideias entre os movimentos — e o uso da mesma série geradora para os três movimentos garantem a coesão geral da obra.

Referências

- Bangel, Tasso (1989) *O estilo gaúcho na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento.
- Eimert, Herbert (1952) *Lehrbuch der Zwölftontechnik*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel. ISBN: 978-3765100-15-4
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973. ISBN: 978-03-00021-20-2
- Mattos, Fernando L. (2017) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por via digital em 24 dez. 2017.
- Muradás, Jones. 2008. A geopolítica e a formação territorial do sul do Brasil. [Consult. 2017-23-12] Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15718/000682253.pdf?sequence=1>
- Pauli, Elvis; Paiva, Rodrigo G. (2015) "Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais." *Música Hodie*. ISSN 2317-6776. Vol. 15 (1): 87-103.
- Sosa, Marcos Vladimir Miraballes. 2012. A milonga no redemoinho da canção popular: Bebeto Alves e Vitor Ramil. [Consult. 2017-22-12] Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/61206/000863881.pdf?sequence=1>
- Strauss, Joseph N. (1990) *Introduction to Post-tonal Theory*. Englewood Cliffs: Prentice Hall. ISBN: 978-01-36866-92-1
- Veríssimo, Érico (2007) *Sonata*. In: Fantoches e outros contos. São Paulo: Companhia das Letras.: 250-266.
- Werlang, Géron L. 2009. A música na obra de Erico Veríssimo: Polifonia, humanismo e crítica social. [Consult. 2017-24-12] Disponível em: http://cascavel.ufsm.br/tede/tde_arquivos/16/TDE-2009-08-05T132154Z-2175/Publico/WERLANG,%20GERSON%20LUIS.pdf
- Wolff, Daniel (2008) "O violão clássico em Porto Alegre." *Brasiliana*. ISSN 1516-2427. N. 18: 18-25.
- Wolff, Daniel (2015) *Música gaúcha para violão*. Porto Alegre: Marca Visual. ISBN: 978-85-61965-31-0

Os registos tangíveis de Liene Bosqué

The tangible registers of Liene Bosqué

SUSANA MARIA PIRES*

Artigo completo submetido a 4 de janeiro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*Portugal, artista plástica.

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: spires@campus.ul.pt

Resumo: O trabalho de Liene Bosqué filia de uma investigação sistemática sobre a passagem do tempo e a forma como percecionamos um determinado lugar através da presença e ausência de quem anteriormente o habitou. A sua prática artística decorre de múltiplos processos de moldagem, impressão e apropriação de fragmentos arquitectónicos que se autonomizam na duplicação de linhas e volumes característicos dos edifícios. Conduzindo um aprofundamento da obra "Interior/Exterior", que Bosqué desenvolveu na cidade de Lisboa, o presente texto apresenta os seus registos tangíveis como uma membrana que expõe o avesso do espaço e a textura do tempo.

Palavras chave: Superfície / Matéria / Memória / Tempo.

Abstract: *Liene Bosqué investigates the passage of time, which changes place and how we look at place, through the presence and absence of who inhabit these places. Liene Bosqué's working process includes imprint, mold making and appropriation of architectural fragments. Using materials such as latex, clay, plaster, and fibers she collects and retains characteristic relays of buildings on another surfaces, eliciting notions of temporality, fragility, memory and history. With the focus on the site-specifics work "Interior/Exterior", held in the city of Lisbon, this paper aims to reveal her tangible registers as a membrane which exposes the reverse of space and the texture of time.*

Keywords: *Surface / Matter / Memory / Time.*

Introdução

A topografia única de cada pele retém a identidade temporal do ser que nela habita. A epiderme dos corpos vivos e da matéria muda sustém o paulatino aglomerado do devir. Nos dados desta condição depreende-se que a familiaridade entre superfície e superficialidade ocorre apenas na etimologia de ambas as palavras, mas que esta proximidade se traduz errônea na semântica. Superfície, esboça-se aqui como a membrana que conecta o interior com o exterior permitindo o vínculo com a existência material. O ente tocável que é reciprocamente tocante, uma matriz codificada coligida pelo tempo.

Recordemos também que o contacto entre nós e os objetos ocorre na superfície. É no contexto desta complexa interação entre o corpo e o espaço que o filósofo americano Eduard S. Casey estrutura o conceito “Skin Deep” (Casey, 2015), revelando-o como o processo pelo qual o nosso “ser-pele”, embutido de toda a sua história pessoal, júbilos e feridas a que foi sujeito, se correlaciona com as texturas dos lugares por onde habita e vagueia.

A experiência do corpo vivo como entidade continuamente impregnada pela memória coletiva, por intermédio da relação com o espaço construído, assume-se como foco de investigação de Liene Bosquê. A base do seu trabalho é, portanto, exploração do “lugar” numa equação que enquadra a experiência sensorial de espaços urbanos e domésticos associada a contextos, memórias e história.

Na sua prática artística, Liene, começa por selecionar fragmentos da arquitetura, janelas, portas, ornamentos, puxadores, relevos da construção ou pequenas formas características da casa, para posteriormente obter moldes dos diferentes elementos, geralmente com látex ou porcelana. Os seus registos tangíveis, marcas próprias do espaço, endossam a matriz das suas construções tridimensionais.

“Interior/ Exterior” (2008) é uma obra “site-specific” realizada a partir do saguão de um prédio lisiponense. Para a sua concretização a artista aplicou látex diretamente nos vidros e paredes da habitação obtendo como resultado uma “pele-molde” das suas janelas. Esta película flexível, enquanto forma extensiva de contacto, absorve e reproduz a rugosidade imposta pela temporalidade, ou seja, revela os limites palpáveis do edifício mas simultaneamente dá corpo aos resíduos da sua vivência imanente.

1. Reter a textura do tempo

A presença de uma ruína exala cheiro e som de nostalgia, sintoma do palimpsesto mnemónico do lugar. Desde o início da sua construção, que arquitetura estabelece vínculos com a vivência física e psíquica de quem a habita. A textura arquitetónica absorve as camadas combinadas da vivência do espaço, inspira

os movimentos e os gestos do presente e expira ressonâncias que múrmuram atos passados. Se é verdade que os espaços que nos abrigam imprimem a nossa passagem, a veracidade mantém-se no reverso, todas as casas que habitamos condicionam o nosso diagrama de habitar. O ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo e é reciprocamente tingido por este.

Liene Bosquê afirma estar interessada na relação entre pessoas e lugares, explora a experiência sensorial dentro e cerca dos espaços arquitetónicos e simultaneamente procura reter para si a memória das paisagens edificadas onde passa e vive. Indubitavelmente a sua proposição artística está intimamente ligada com o seu percurso pessoal e académico. Liene Bosquê (1980) nasceu em S.Paulo e vive desde 2011 em Nova Iorque. Entre 2006 e 2008 residiu em Lisboa onde realizou o Curso Avançado no Centro de Arte e Comunicação Visual (Ar.Co), entre 2009 e 2011 estudou e viveu em Chicago. Segundo a artista o facto de ter saído do Brasil e ter vivido prolongadamente em outros países fê-la sentir necessidade de fincar raízes onde estava a viver. Isso reflete-se no seu trabalho, no conceito, em peças "site-specific" e através da pesquisa da história e cultura do local onde se encontra. Tornou-se-lhe um exercício contínuo descobrir outras memórias para a construção sua própria memória pessoal.

Liene ambicionava ser cenógrafa, mas devido à inexistência de um curso superior nesta área decidiu estudar Arquitetura e Urbanismo em simultâneo com um bacharelato em Artes Plásticas, ainda em São Paulo. Fascinada pelo processo criativo a sua prática foi consecutivamente tornando-se mais sólida e complexa. Em uma entrevista que lhe foi dirigida no espaço "Carpe Diem Arte e Pesquisa", onde esteve em residência, Bosquê, afirma que a sua passagem por Lisboa foi uma oportunidade decisiva para o desenvolvimento da sua linguagem pessoal. Em Lisboa, o foco da sua praxis estruturou-se pela repetição do uso da arquitetura como matriz para moldes e impressões com látex, ações que permeiam o seu trabalho até hoje. Porém, diz, foi durante o seu mestrado na School of the Art Institute of Chicago que o seu interesse pela história bem como pela teoria da arquitetura e da cidade marcaram definitivamente o seu campo imagético.

Apontamentos esquecidos do mobiliário urbano, edifícios que foram sucessivamente alterados ou arquétipos do viver de determinada comunidade destacam-se como elementos de particular interesse para Bosquê. De uma percepção atenta do lugar, seleciona e analisa fragmentos da construção, para em seguida, cuidadosamente, prosseguir com o fabrico do molde. Hapticamente e de forma reversível os seus moldes permitem-nos sentir o peso material e a espessura temporal do espaço em que vivemos.

As anamorfozes de Bosquê herdaram notoriamente o legado artístico de Heidi

Bucher (1926-1993). A artista suíça foi precursora na aplicação de látex sobre casas e objetos. Foi em meados da década de 1970 que começou a desenvolver a nova técnica na qual encharcava lenços de gaze na borracha de líquida, forrando meticulosamente superfícies amplas. Bucher usou como suporte a casa dos seus avós e o seu próprio atelier. Os “Skinnings” (Figura 1) de Bucher são as peles do lugar, mas são também a fixação de formas e volumes em planos translúcidos, quase vestíveis, quase orgânicos. A justaposição entre a fragilidade da matéria usada e a escala destas obras remete-nos para uma relação visceral com o espaço. Ante o resultado, somos levados a assistir a um antropomorfismo vulnerável dos nossos abrigos.

Bucher indagou como habitamos os espaços e como eles nos habitam, como eles conduzem as nossas memórias e ações. Ao cobrir e posteriormente esfolar a sua casa de infância, não se ocupou apenas com a transferência das organizações materiais e geométricas, ela acondicionou, reteve, resguardou a memória dos volumes suturados da sua vivência mas, seguidamente, puxou e arrancou com determinação a casca da sua “concha” como um artrópode a provocar a sua própria eclipse.

Há uma organicidade, uma força e uma densidade máterica nas peles esfoladas de Bucher que não encontramos nos trabalhos de Bosquê. Mais silenciosa e subtil, Liene, apropria-se da técnica mas certifica-se que o seu trabalho tem lugar próprio. Em a “Openings” (Figura 2) o duplo da janela cede ao peso da gravidade. Tem a volúpia de um quase tecido, e parece até, para quem vê a primeira vez, que esteve sempre ali, que é parte integrada do lugar. Muda e harmônica trata-se de uma membrana que testemunhou todas as fendas e pequenos aglomerados da fenestra. Da fenestra, a mesma que se abriu e fechou anos a fio por tantas mãos, e todas as mãos deixaram uma partícula de si. Longe de ser uma estrutura estática e inerte, a verdadeira casa concentra esquemas de movimento e hábitos que fazem parte da natureza do espaço da habitação. Aquela membrana agora suspensa entre a zona inferior da janela e o chão reteve a rugosidade de todas essas passagens.

O campo gravitacional háptico de “Openings” desdobra-se em “Interior/ Exterior” (Figura 3), revertendo, nesta, a presença da obra para o exterior do edifício. E se antes do tecido viscoso parecia condensar a quentura do lar, aqui o silêncio é soberano. O saguão comum de prédios altos parece nunca cumprir a sua função de partilha, é geralmente um terreno sem vida. Nesta obra as janelas de latex repetem-se modularmente a partir das diferentes aberturas. Materialmente idênticas aquela anteriormente citada, estas aparentam ter-se mumificado em pó de betão.



Figura 1 - Fotografia de Hans Peter Siffert, 1979.
Heidi Bucher durante a construção de Skinning. Fonte:
<http://heidibucher.com/work/>

Figura 2 - Liene Bosqué. "Openings", 2008.
Latex. Dimensões variáveis. Fonte:
<http://www.lienebosque.com/artwork/>

A percepção distinta de obras idênticas justifica o argumento de que estas superfícies flexíveis são capazes de reter a natureza da substância material que absorvem e reproduzem mas que simultaneamente expõem a fluidez da sua história humana e temporal.

Para Liene Bosquê o discurso material da obra é proficiente, afirmando o seu interesse por materiais que possuem memória, saturados em si mesmos de significado.

Em “*Surface Matters of aesthetics, Materiality, and media*” (2014) a teórica Guiliana Bruno argumenta que a materialidade não é uma questão de materiais mas sim a substância das relações materiais e que isso vai contaminar o nosso sentido de espaço e de contacto com o meio ambiente bem como o da nossa experiência de temporalidade interioridade e subjetividade.

Bruno acredita e defende que a tensão superficial é hoje uma condição central na arte contemporânea e na arquitetura, sinalizando uma remodelação da nossa relação perceptiva com o objeto artístico e com os com espaços expositivos.

A sintonia entre o pensamento de Bruno e o projeto de Liene Bosquê efetua-se sobretudo segundo duas linhas estruturantes. A primeira no sentido de que para Bruno repensar a materialidade significa accionar novas formas de conexão. Procura demonstrar que a fisicalidade de uma coisa que se pode tocar não desaparece com a sua extinção e que esta pode vir transformar-se em outro meio expressivo. Bosquê transforma as estruturas rígidas em materiais mais frágeis e flexíveis, o seu trabalho concretiza-se pela transposição de elementos formais entre diferentes naturezas materiais.

Segundo, ambas têm interesse em como atribuímos significados a locais e objetos e como essas experiências podem servir como catalisador para alterar a perspectivas da vivência coletiva dentro do domínio privado.

Não obstante para Bruno a experiência estética é por natureza háptica, pois estabelece-se tangivelmente em uma relação próxima e transitória entre obra e observador. Paralelamente a prática artística de Bosquê surge como índice revelador de um paradigma tátil que nos conduz a uma outra proximidade com a textura do tempo.

Conclusão

A pele não é apenas o tecido que abriga os corpos, mas o meio através do qual o organismo se relaciona com o lugar. Não esqueçamos que estas peles são superfícies e que as superfícies são sempre peles. São os limites de outros limites.

A pele é sempre onde o dentro e o fora se relacionam e se distinguem. É um tecido que é ao mesmo tempo conjuntivo e disjuntivo.



Figura 3 · Liene Bosqué. "Interior/Exterior", 2008. Latex. Dimensões variáveis.
Fonte: <http://www.lienebosque.com/artwork/>

Nas obras em estudo, "Openings" e "Interior/Exterior", modelo e objeto coadunam na qualificação significativa, pois o elemento janela é por si um plano de interação e transição. Bachelard (2008) conferiu ao contorno que delimita o interior um percurso de sentidos opostos de variáveis contraditórias, a casa e não casa, o aberto e o fechado, o aqui e o ali, o cosmos e o caos.

As membranas de látex de Liene Bosqué transformam a topografia exterior dos edifícios em geografias interiores. Ao moldar a tessitura de espaços domésticos, Liene, dá existência corpórea a textura da vida privada de outros e por um breve momento permite-nos o acesso à materialidade densa dessa historicidade suspensa.

Referências

Bachelard, Gaston (2008). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
Bergson, Henri (1990). *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
Bruno, Guliana. (2014). *Surface Matters*

of aesthetics, Materiality, and media. Chicago: University of Chicago Press.
Kearney, Richard & Treanor, Brian (Ed) (2015). *Carnal Hermeneutics*. New York: Fordham University Press.
Nancy, Jean-Luc (2000). *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega.

Agradecimentos

A autora é bolsista da Universidade de Lisboa, na Faculdade de Belas-Artes.

Giordano Toldo e a viagem: estratégias da fotografia como marca da transformação do espaço urbano

*Giordano Toldo and the journey:
photography strategies as a mark of urban
space transformation*

DANIELA MENDES CIDADE*

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

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Arquitetura (FA), Departamento de Arquitetura. Rua Sacramento Leite, 320 — Centro, Porto Alegre, RS, CEP 90050-170, Brasil. E-mail: danielamcidade@gmail.com

Resumo: O texto traz a análise de um trabalho de Giordano Toldo: Em busca de Eliot Erwit, onde o artista procura um diálogo com o fotógrafo Eliot Erwit (1928-) para uma reflexão sobre o espaço urbano e a experiência com a cidade. Toldo parte das imagens realizadas para um livro dos anos 1950 pelo fotógrafo franco-americano, realizando um novo percurso pelos lugares sugeridos pelo livro. O objetivo é uma reflexão sobre as transformações da cidade, suas suas sombras, a fotografia como instrumento de conhecimento e serendipismo.
Palavras chave: viagem / sombras / cidade / acaso.

Abstract: *The text brings the analysis of a work by Giordano Toldo: In search of Eliot Erwit, where the artist seeks a dialogue with photographer Eliot Erwit (1928-) for a reflection on the urban space and experience with the city. Awning is part of a 1950s book by the French-American photographer, dealing with the changes of the urban space, making a new journey through the places suggested by the book. The objective is a reflection on the transformations of the city, its shadows, photography as an instrument of knowledge and serendipity.*

Keywords: *travel / shadows / city / chance.*

Introdução

O tema do artigo é a série *Em busca de Elliot Erwitt* onde o jovem fotógrafo brasileiro Giordano Toldo busca o acaso para confrontar as tipologias urbanas em uma cidade em transformação. Partindo de imagens escolhidas por Erwitt na cidade de Nova York, o artista nos convida experienciar os espaços que se transformam na cidade, revelando as estratificações da memória coletiva. Seu olhar se dirige à cidade de hoje como um pesquisador desinteressado para buscar uma dialética do olhar, marcado pelas fotografias originais do livro. O objetivo é uma procura pelo serendipismo como forma de criatividade, buscando no acaso do encontro o conceito de *viagem como metáfora produtiva*, cara à Jorge Wolf (1997) e Julio Cortázar (1970). O artigo conclui com uma reflexão sobre a atitude do pesquisador em geral, e mais especialmente em arte, de estar sempre aberto à viagem produtiva e sobre a transformação do espaço urbano como uma rede, trazendo outro paradoxo vindo da literatura: *Bartleby* de Melville (2003), e o menos diante do mais.

1. O acaso potente

Toldo partiu de um acaso: o encontro fortuito com um livro, no início de uma viagem aos Estados Unidos em 2014. Era uma obra com imagens em preto-e-branco de Erwitt, que o artista viu perdido em uma loja de *souvenires*, e o adquiriu como um impulso, em seu primeiro dia de viagem (Figura 1). Toldo se propôs então adotá-lo como princípio do acaso, e como pauta para desenvolver esta série: procurar a partir dele coisas que não estava realmente procurando, o mínimo.

Utilizando o conceito de errância, utilizado por Lacan (1960) ele enfrentou um desafio de trazer uma dimensão mais pictórica e menos rigorosa, mas também mais íntima e sensível da vida na cidade na atualidade, a síntese mínima, comparando com a visão de Erwitt dos anos 1950. Trata-se de uma atitude de revisar a tradição modernista da fotografia, defendida por Erwitt nesta obra específica: *Elliot Erwitt's New York* (Erwitt, 2011), ainda que retomando seus códigos visuais. Uma espécie de olhar compartilhado, provocando no espectador um efeito de vertigem e a sensação de viver uma experiência de viagem minimalista, junto com os personagens que habitam a fotografia (Figura 2). A atitude do fotógrafo-pesquisador, de estar aberto e transformar a experiência em modo de ver e a dialética do olhar, e de se deixar levar pelo inconsciente, permeiam este ensaio. Um serendipismo, ou seja, o desenvolvimento do potencial criativo a partir do senso de observação em busca de uma síntese.

O olhar do viajante curioso tornou-se um componente essencial nesta jornada particular, para diferenciar o olhar reflexivo e mínimo da fotografia daquele



Figura 1 · Giordano Toldo, *Elliott Erwit's New York*, 2011. 2014. Fonte: Giordano Toldo.

Figura 2 · Giordano Toldo, *O Palhaço: Elliott Erwit*, 1953. 2017. Fonte: Giordano Toldo.



Figura 3 · Giordano Toldo, *O Palhaço 60 anos depois: Em busca de Elliott Erwitt*, 2017. Fonte: Giordano Toldo.

Figura 4 · Giordano Toldo, *Exposição Em busca de Elliott Erwitt*, realizada no Jabutipê, novembro de 2017. Fonte: Giordano Toldo.

que procura apenas assimilar o que é novidade, o máximo. Diante do desafio da cidade e do medo do esquecimento, a fotografia participa intensamente no processo de assimilação do viajante. Entretanto, a compulsão por guardar tudo em imagem, faz com que o ato de fotografar se torne tão banal que se confunde com o olhar, principalmente com o advento da fotografia digital e sua onipresença atual. Fotografa-se muito, o que faz com que o processo de cognição e de apreensão da realidade corra aí o risco de ser prejudicado. “Odeio viagens e viajantes”. Com esta frase, um negativo da viagem, Claude Lévy-Strauss se vacinava logo ao abrir o grande poema que representa “Tristes Trópicos” (Levi-Strauss, 2009). Um livro do deslocamento filosófico, da filosofia em negativo: talvez o que o etnólogo odiasse mesmo era o enorme desafio de descobrir a enorme noite do trópico, penetrar no escuro da mata e passar necessidade, sede e fome. Muito para um mínimo?

Filosofia e viagem, itinerário e ficção. No mesmo sentido de Marc, “falar de itinerário é falar de saída, de permanência e de volta, inclusive é preciso entender que houve muitas saídas, que a permanência também foi uma viagem, e que o retorno nunca foi definitivo” (Augé, 2010: 23-24). Para afirmar mais adiante: “Ulisses não gosta nem de guerra nem de sua mulher senão da viagem que lhe permite passar de uma à outra” (Augé, 2010:24).

Escolho estas e outras citações do campo da literatura para falar da vasta questão da viagem. Se é muito difícil tratá-la em um texto, muito mais o seria em uma série de fotografias. Em todo o caso sonhos, fotos, papéis soltos, objetos, mapas, itinerários, planos e traduções ajudam a pelo menos compor o itinerário de uma viagem produtiva, ociosa positiva e negativamente. Foi o que se valeu Toldo em *Em busca de Elliott Erwitt*, pesquisa que incluiu uma dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A proposta de Toldo incluía um muito: um diário de anotações que recompunham seu caminho em busca de um mínimo: um acaso potente. Transformar a experiência da viagem em um modo de ver, levado pela dialética do olhar sintético, passam a ser uma metáfora do trabalho de pesquisa, onde o acaso torna-se elemento essencial para o seu desenvolvimento.

2. Uma revisão do olhar modernista

Uma mudança radical de paradigma na fotografia se operou desde a época em que foi editada *Elliott Erwitt's New York* e os dias atuais, e se vê perfeitamente exemplificada através do trabalho de Toldo. Ele cita, como referência em sua pesquisa, o exemplo de Sherrie Levine — sem dúvida a artista que foi mais longe na negação radical das noções de autor, de obra e de originalidade. Se inscrevendo

na primeira geração de artistas que tomaram a si a crítica desconstrutiva da representação, Levine começa por refotografar a obra dos grandes mestres da fotografia americana: Walker Evans e sua visão documentarista nas fotos da Grande Depressão americana, Edward Weston e seus nus. Ela declarou:

Ao invés de fazer fotografias de árvores ou de nus, eu faço fotografias de fotografias. Eu escolho imagens que manifestam o desejo de natureza e cultura nos trazendo uma impressão de ordem e de significação. Eu me aproprio destas imagens para exprimir ao mesmo tempo minha necessidade de engajamento e de distanciamento sublimes. Eu espero então que minhas fotografias de fotografias intervenha com uma paz frágil entre minha atração por estes ideais os quais testemunham estas imagens e minha vontade não ter mais do que atrações de qualquer ordem por qualquer coisa que seja. Eu gostaria que minhas fotografias, com suas próprias contradições, representem o melhor destes dois mundos (Levine, 1988:36).

A obra de Sherrie Levine nos traz um certo sentimento de melancolia; fotografar fotografias que elas mesmas significam reproduções do real não é só a tentativa de re-auratizar a fotografia, seja rarificando e numerando as tiragens, seja retocando à mão ou monumentalizando-as. Refotografar as fotografias representa consumir o luto da aura previamente diagnosticado por Walter Benjamin e terminar com as mitologias sobre o gênio expressivo (Walker Evans, Edward Weston...) desvalorizando a priori a raridade, e então o valor das fotografias. Mas significa também pensar que tudo já foi feito em termos de imagem, e que nos resta agora a simplificação, a releitura.

O gesto de Toldo com relação a Elliott Erwitt certamente não é tão radical quanto o de Levine com Weston, mas envolve, a partir da retomada das imagens originais modernistas, uma reflexão mais focada na antropologia e no desenvolvimento de uma cidade em processo, uma cidade utópica dos encontros e de tudo aquilo que faz a transformação do meio urbano, além das teorias. Os espaços vazios de sentido, povoando-os na fotografia com relações e significado. Há um aspecto de teatro mutante, onde a fluida cidade contemporânea é reconstruída em escrita visual coletiva, narrativa que expressa e realiza a permanente incompletude do pesquisador diante da procura de algo incerto, e enquanto autor de histórias em que também somos autores. Não se trata então de somente mostrar ao espectador as modalidades segundo as quais a cidade se transforma e se submete, mas também de tecer certa crítica da representação através da diferenciação do olhar sobre ela (Figura 3).

Mas nota-se também no trabalho que é o próprio conjunto do sistema de pensamento e da produção modernista que se transforma: não há mais diferença ontológica entre o original e sua cópia, e a criatividade não é mais baseada na

autenticidade e na singularidade, que se transformam, abrindo a via para uma outra hipótese: a desconstrutivista, que plasticamente envolve as propostas atuais de simulação, citação e apropriação, como no caso do trabalho de Toldo (Figura 4).

3. A teia e a rede

O experimentalismo, marca das fotos de Toldo, estabelece uma dilatação dos limites da cidade, abrindo-as para as fronteiras do território da arte. Sabotar vem de Sabot, palavra francesa que significa tamanco, calçado feito de uma única peça de madeira. A ação de sabotar é um ato material que tenta impedir o funcionamento de uma máquina, de uma engrenagem. Uma tentativa de contrariar o ritmo dos acontecimentos. O termo, segundo o dicionário Robert, teria a sua origem bem no início da revolução industrial (1870), quando o operário deliberadamente jogava o tamanco na engrenagem para contrariar ou neutralizar um processo de continuidade. A sabotagem, neste sentido, é uma ação política. É a abertura de um silêncio no barulho da engrenagem. A forma de sabotagem de Toldo é a busca por um silêncio na fotografia. É a sua maneira de dizer: menos com esse ritmo. Chega. Falamos demais, construímos demais. Precisamos de menos. Precisamos de ações subtrativas. Precisamos de silêncio. Nesse sentido o lugar do silêncio é o lugar da política. E é o lugar da arte, e também da literatura.

Publicado pela primeira vez em 1853, *Bartleby o escriturário: uma história de Wall Street*, do escritor americano Hermann Melville, é um livro que também possui essa mesma extraordinária capacidade de antecipação da qual falamos, e se refere a limites, paredes e silêncios. O narrador da história é um bem-sucedido advogado de Wall Street que contrata Bartleby como ajudante de escritório. Este se mostra um funcionário prestativo e eficaz, até que um dia, sem nenhuma razão aparente, responde a um pedido do advogado com uma frase desconcertante: “preferiria não fazer”. Esse ato, mais do que uma insubordinação, transforma-se em desacato que ultrapassa o senso comum do ritmo das coisas. Uma espécie de sabotagem, um corte que rompe com a organização de todo um sistema.

Bartleby preferia não responder quando perguntado porque escolheu viver entre quatro paredes, no escritório. E, mesmo em um escritório, preferia não ter a sua privacidade invadida. A negação do personagem é uma espécie de rebeldia. Rebeldia à autoridade do seu chefe, rebeldia à lógica do capitalismo. Por causa desse ato de rebeldia, ele acabou preso, cercado: “os muros ao redor, de espessura impressionante, isolavam todo os sons atrás dele” (Melville, 2003:86). Um silêncio agora se abria na história, o que permitiu que o

personagem dormisse profundamente “com reis e conselheiros”, conforme termina Melville o último capítulo de seu livro (2003:87).

No epílogo, o patrão de Bartleby se despede do leitor revelando um relato sobre a sua busca ao passado do misterioso personagem que procurava o silêncio: Bartleby havia sido um funcionário da Seção de Cartas Extraviadas em Washington, “da qual fora afastado repentinamente por conta de uma mudança na administração” (Melville, 2003:88). E continua:

Pense num homem cuja natureza e má-sorte fizeram tender a uma pálida desesperança — pode qualquer trabalho parecer mais adequado para aumentar essa desesperança do que lidar continuamente com essas cartas extraviadas e classificá-las para as chamadas? Pois elas serão incineradas anualmente em abundância. Algumas vezes o pálido funcionário encontra um anel dentro do papel dobrado — o dedo a que se destinava, talvez, esteja apodrecendo debaixo da terra; uma nota bancária enviada em rápida caridade — aquele a quem iria aliviar já não come nem passa fome; perdão para aqueles que morrem em desespero; boas novas para os que morrem sem assistência em calamidades. Com mensagens de vida, essas cartas corriam para a morte. Ah, Bartleby! Ah, humanidade (Melville, 2003:89).

Conclusão

Falar de cidade é falar das relações do homem com seu meio. O ensaio de Eliott Erwitt dos anos 50 nos mostra a cidade como rede organizada de imagens modernistas, seguindo o modelo de Robert Frank em *The Americans*, com objetivo vernacular: o de captar a alma de um povo, no caso os norte-americanos, classificando-os de forma organizada.

A viagem pode ser produtiva, mas precisa ser mínima: o trabalho de Toldo nos traz o dilema da contemporaneidade. Se o modernismo da fotografia de Erwitt dos anos 50 buscava a totalidade de uma cidade, e suas relações humanas em rede, o trabalho de Toldo nos faz pensar sobre a função da imagem nos dias atuais, diante da multiplicidade e onipresença das fotografias. Se todas as imagens já foram feitas, resta agora ao artista o gesto mínimo, a busca da síntese, que só seria conseguida com uma atitude de abertura da pesquisa e de mostrar-se permeável ao acaso potente, aquele que nos surpreende e nos prende como uma teia.

Referências

- Augé, Marc (2010) *Por uma antropologia da mobilidade*. São Paulo: Editora UNESP. ISBN: 9788539300594.
- Cortázar, Julio (1970). *Los Reyes*. Buenos Aires: Sudamericana. ISBN: 9788520005743
- Erwit, Elliott (2011). *Elliot Erwit's new York*. Kempten: Newes. ISBN: 3832795871.
- Lacan, J. (1998). *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano*. In: Jacques Lacan. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (pp. 807-864). ISBN: 9788571104433.
- Levine, Sherrie (1988) *After Walker Evans*. New York: Metropolitan Museum of Art. ISBN: 9780520267213.
- Lévi-Strauss, Claude (1997) *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 9788571645707.
- Melville, Hermann (2003) *Battleby, o escritor*. São Paulo: Cosac&Naify. ISBN: 8575034464.
- Wolf, Jorge (1997) *A viagem como metáfora produtiva*. Rio de Janeiro: Letras contemporâneas. ISBN: 8585775327.

Porque a toalha de mesa apareceu na pintura de Adriane Hernandez?

Why did the tablecloth appear in Adriane Hernandez's painting?

JOÃO CARLOS MACHADO*

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

*Brasil, Artista visual e performer.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática. Rua General Vitorino, 255. , Bairro Centro — Porto Alegre/RS, CEP: 90020-171 Brasil. E-mail: iadad@ufrgs.br

Resumo: O texto versa sobre as pinturas recentes da artista Adriane Hernandez que apresentam composições formadas pela imagem de plantas, folhas e pássaros atravessados por padrões reticulados em xadrez que costumam figurar em toalhas de mesa. Indaga-se sobre possíveis motivações para os acontecimentos pictóricos descritos nele, propondo que a sua presença é proveniente de uma especulação e de uma trajetória que partiu da pintura, visitou os objetos físicos e a fotografia para depois retornar à pintura.

Palavras chave: Pintura / procedimentos criativos / conceitos.

Abstract: *The text deals with the recent paintings by the artist Adriane Hernandez that present compositions formed by the image of plants, leaves and birds crossed by reticulated patterns in chess that usually appear in tablecloths. He speculates on possible meanings and motivations for the pictorial events described in him, proposing that his presence comes from a speculation and a trajectory that departed from the painting, visited the physical objects and the photography to return to the painting.*

Keywords: *Painting / creative procedures / concepts.*

Introdução

As pinturas recentes da artista Adriane Hernandez apresentam composições formadas pela imagem de plantas, folhas e pássaros atravessados por padrões reticulados em xadrez que costumam figurar em toalhas de mesa.

Com muito cuidado, percebemos que os efeitos colorísticos belos e sofisticados e a composição visual por vezes complexa que se colocam diante dos nossos olhos podem nos distrair do pensamento do fazer pictórico que engendra estas montagens pintadas.

Na verdade, apesar do efeito enganar nosso olhar, não temos aí pedaços de toalha de tecido comumente utilizados para cobrir mesas nos lares e restaurantes, mas uma pintura que imita estes padrões.

Este texto não se propõe a responder à pergunta colocada em seu título, mas indagar sobre possíveis sentidos e motivações para os acontecimentos pictóricos descritos acima.

Aqui apenas conjecturamos que a presença destes elementos é proveniente de uma especulação pictórica que por sua vez é fruto de uma trajetória que partiu da pintura, visitou os objetos físicos e a fotografia para, depois de uma longa elaboração retornar à pintura.

1. Diante da tela

Tomo a liberdade de me imaginar no lugar desta artista, em meio às tintas, potes, godês improvisados, cavaletes, fita adesiva e uma série de outros materiais necessários para fazer a pintura que está à minha frente. No atelier, tudo que preciso para pintar está ao alcance do meu corpo, na parede, no cavalete e na mesa. Não preciso me movimentar muito para alcançar cada coisa. A minha atenção, essa sim, terá que se movimentar entre cada parte e o todo da pintura. Ela me exigirá uma mão firme com pincéis delicados, com a psicomotricidade necessária para afixar as imagens de pássaros e plantas a partir dos modelos fotográficos e impressos que estão dispostos ao alcance da minha vista. Requisitará minhas capacidades compositivas, pensamentos e escolhas sobre planos, espaços e a distribuição dos elementos, assim como minha sensibilidade com relação ao uso da cor entre a representação (imitação) e decoração (no melhor sentido do termo), para atingir um efeito sensorial visual que me pareça interessante e satisfatório. Serão exigidos também alguns procedimentos “mecânicos”, na definição e isolamento das áreas a serem preenchidas com as formas regulares da padronagem da toalha de mesa, coisa que ocorrerá em diversas etapas. Para produzir a pintura de fragmento de toalha de mesa são utilizados moldes feitos com fita adesiva, e a utilização de moldes, matrizes e

gabaritos é uma lógica produtiva do múltiplo (entendido aqui como formas de arte que se valem da reprodutibilidade técnica seriada). Além disso, com um olhar também no efeito total do trabalho, estará em jogo minha capacidade de lidar com a complexidade da quantidade e da qualidade das relações entre estes elementos todos, que sempre se apresentam de maneira simultânea sobre a superfície da tela, no jogo dinâmico, recursivo e retroalimentativo estabelecido por eles. E as surpresas desse jogo requererão um estado de presença e a capacidade de lidar com os acontecimentos que surgirão ao acaso (controlado?), pois quando sobreponho as áreas destinadas aos fragmentos de toalha de mesa sobre a composição que já estava em andamento, não tenho como antecipar o que vai acontecer no choque entre estas superfícies e as demais. E talvez seja essa uma das razões para os fragmentos de toalha de mesa terem emergido na pintura (Figura 1). O desafio, o calculado e o inesperado atuando juntos, provocando a pintora.

Mas considerar que tais procedimentos são suficientes para engendrar estas pinturas seria simplificar demasiado o longo processo de experiências e escolhas que levaram a ele. Porque trabalhar com jogo de planos pictóricos? Quais os motivos que levaram a escolher as imagens que aparecem nestas pinturas? O que significa a presença dos fragmentos de toalha de mesa? Penso que, paradoxalmente, estas são perguntas para as quais os artistas não precisam ter respostas exatas, pois muitas emergem de sensação ou da intuição de sua potência semântica, embora ao mesmo tempo elas devam participar de uma (longa) cadeia de cogitações e desejos surgidas ao longo de uma trajetória, de um processo de pensamento. Pensamento pictórico, no caso.

2. Uma dimensão reflexiva

Acompanhando o trabalho da artista ao longo do tempo, vemos como algumas temáticas do cotidiano são, ao mesmo tempo, pretextos para a prática pictórica e um modo de observar e valorizar elementos que nos aproximam das coisas triviais do mundo em que estamos imersos. Se considerarmos uma abordagem (talvez filosófica) da função da pintura e da arte no nosso mundo, como um disparador da atenção fina que nos faz questionar os fenômenos que nos rodeiam, podemos considerar que a apresentação destes elementos para os nossos olhos são ferramentas de uma abordagem inquisitiva do mundo no qual estamos imersos. A arte tem a potência de nos fazer pensar sobre as coisas de um modo que o olhar pragmático do cotidiano não costuma contemplar. Pensar a pintura, e através dela pensar o mundo, pois assim, “a pintura nos reconduzia à visão das próprias coisas” (Merleau-Ponty, 2004:56).

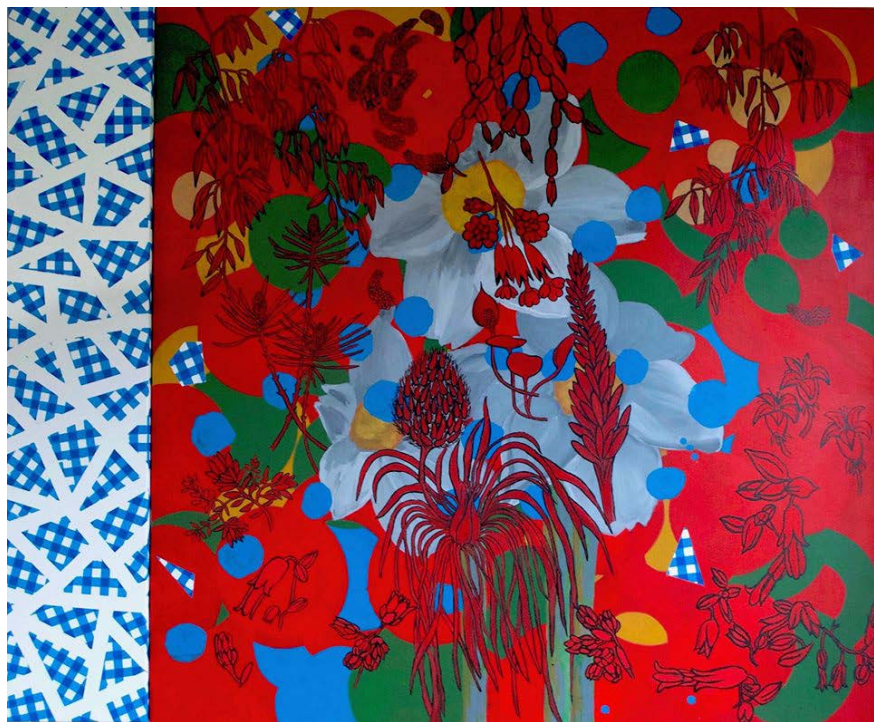


Figura 1 · Adriane Hernandez. *Sem título*, 2018.
Tinta acrílica sobre tela. 120 x 100 cm.
Fonte: própria da artista.

E eis que, munidos desta dimensão reflexiva, a temática figurativa e a temática do proceder pictórico se atravessam e se retroalimentam. Mais além do prazer estético que as atuais pinturas de Adriane Hernandez nos provocam, seria necessário conhecer uma boa parte de sua produção anterior para verificar os nexos sofisticados que gosto de acreditar que estão presentes nesta produção. No trabalho desta artista, após a apresentação de imagens de detalhes de objetos e elementos decorativos de banheiros em pinturas mais antigas (Figura 2), seguiram-se imagens de cozinha, de pães, e de suas migalhas sobre as toalhas de mesa (Figura 3). Penso que a pintura que remete às padronagens presentes em azulejos cerâmicos e tecidos estampados exigiu a multiplicação destes elementos mínimos seriados, para os quais a impressão gráfica de imagens capturadas por fotografia foi uma solução técnica e estética que dava conta desta necessidade de repetição da forma e da figura.

A possibilidade reprodutiva da fotografia, própria da lógica dos múltiplos, expandida através de adesivos e outras soluções afins, permitiu expandir a pintura sobre os objetos mais variados e sobre o espaço além da tela.

Na condição de colega artista e de apreciador da arte e do seu fazer me interessa observar como se dão os atravessamentos e interpenetrações entre procedimentos e conceitos operacionais de linguagens distintas, que neste caso ocorrem entre a fotografia, o múltiplo e a pintura. Assim, parece-me que o olhar de observação das coisas com o intuito de capturá-las na pintura se expandiu para a fotografia, e as propriedades de reprodução e repetição da fotografia e da arte impressa se fizeram presentes na prática pictórica, gerando uma retroalimentação de procedimentos.

3. Algumas familiaridades

A repetição de elementos, desde pequenas porções de miolo de pão até pontos coloridos, cuidadosamente aplicados sobre diversas superfícies que avançam para além do suporte tradicional da pintura remetem, no meu entendimento, à necessidade apontada por outros artistas de sair do espaço da parede e da tela para que a pintura avance sobre o mundo, como pretendia Hélio Oiticica: "Já não quero o *suporte do quadro*, um campo *a priori* onde se desenvolva o "ato de pintar", mas que a própria estrutura deste ato se dê no espaço e no tempo" (Oiticica, 2006:84).

E assim, a pintura se torna penetrável ou, por vezes, vestível (Figura 4).

E é este elemento que saiu da pintura e ganhou o mundo que retorna nos fragmentos pintados de toalha de mesa na sua produção atual. Aí, passam a conviver com outros elementos, representativos imitativos como os pássaros e



Figura 2 · Adriane Hernandez. *Torneira*, 1994.
Tinta acrílica sobre tela. 100 x 100 cm.
Fonte: própria da artista.

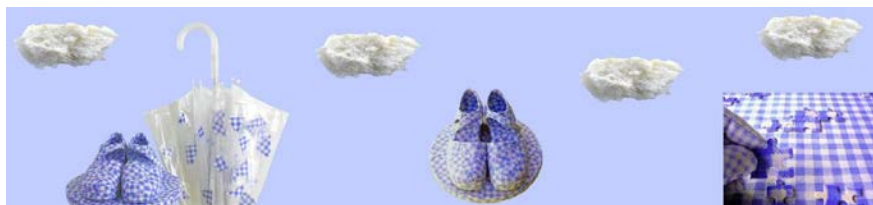


Figura 3 - Adriane Hernandez. *Impregnações com toalha de mesa: para prolongar o sonho*, 2009.

Fotomontagem a partir de objetos. Fonte: própria da artista. Acervo Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Figura 4 - Adriane Hernandez. *Os segredos da mesa*. 2013. Instalação. Fonte: própria da artista.

plantas, e decorativos como linhas e pequenas superfícies repetidas que estabelecem um jogo complexo de formas e camadas (planos) sobre a pintura. Se os elementos vulgarmente chamados de abstratos (são concretos!) pertencem a uma categoria diferente dos concernentes à classe da imitação do real, os fragmentos de toalha de mesa ocupam um lugar intermediário entre a representação (a imagem de uma padronagem de toalha de mesa) e a pura apresentação visual, guardando algo da classe dos sinais convencionados, mais ou menos como explorado por Jasper Johns nos seus trabalhos com alvos e algarismos.

Conclusão

Todos à mesa, a pintura está servida.

Neste texto busquei apresentar diversos ingredientes concernentes ao pensamento criativo e pictórico da artista Adriane Hernandez, procurando demonstrar a complexidade e a interpenetração de conceitos e operações técnicas e criativas nas suas pinturas recentes.

Friso aqui essa relação estreita entre conceitos e operações pois, incrivelmente, sei que há aqueles que consideram ainda hoje que a “pintura morreu”, ou que a arte contemporânea não tem lugar para ela. Me causa estranheza quando escuto, em pleno século XXI, pessoas do campo das artes visuais afirmarem que para haver uma camada conceitual potente em um trabalho a estesia e a sensorialidade devem ser expurgadas ou diminuídas, aos moldes da arte conceitual da década de mil novecentos e sessenta. Da mesma forma, me causa assombro ouvir que a conceitualidade seja contrária à visualidade e à habilidade técnica e manual, e também a incapacidade ou negação de perceber os sentidos produzidos pelo modo como as obras são engendradas, como queria Sartre ao afirmar que “um retrato, uma paisagem, uma forma, só podem ser reconhecidos na pintura na medida em que deixemos de ver a pintura como ela é” (Sartre, 194:204). Os tempos contemporâneos da arte exigem uma capacidade de lidar de maneira adequada com a singularidade e a multiplicidade de seus modos de ser, a arte contemporânea (ou melhor, da contemporaneidade) ao invés de ser um estilo, que se possa caracterizar através de recorrências formais ou de procedimentos, é justamente aquela que encontra soluções adequadas aos universos especulativos dos artistas, das mais variadas maneiras.

Considero que a estranheza causada pela junção dos elementos de natureza distinta nas pinturas atuais da artista, ao mesmo tempo que nos provoca, seja um tipo de reflexo dos atravessamentos e do enredamento das coisas que nos rodeiam. Pois acredito que uma consciência propriamente contemporânea sobre o mundo e sobre a arte seria aquela que admite e busca a complexidade,

evitando as visões simplificadas que por vezes se acomodam em percepções fáceis e rasteiras.

E é neste universo de cogitações e questionamentos que as pinturas de Adriane Hernandez, com seus fragmentos de toalha de mesa, se colocam para a artista e para nós, que temos o prazer de degustá-las com os olhos.

Referências

- Merleau-Ponty, Maurice. (2004). "Conversas: 1948". Organização e notas de Stephanie Menase. Tradução Fabio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes.
- Oiticica, Hélio. (2006) "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade". In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília. (2006) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Pp 82-95.
- Sartre, Jean-Paul. (1940). *L'imaginaire*. Paris: Gallimard.

Violencias sin violencias en la obra de Manuel Franquelo-Giner

*Violence without violence in the work
of Manuel Franquelo-Giner*

ANDREA DOMÍNGUEZ-TORRES*

Artículo completo submetido a 27 de dezembro de 2017 e aprovado a 17 janeiro 2018

*España, artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo; Facultad de Bellas Artes (BBAA-UVigo); Departamento de Escultura. Maestranza N°2. 36002. Pontevedra, España. E-mail: torresandrea@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo será el de acercarse a los métodos y lenguajes de la obra plástica de Manuel Franquelo-Giner. Abordándola desde un posible sentido poético personal, desde el cual analizo el encuentro con una serie de estrategias de “representación indirecta” de la violencia, en su hacer artístico. Es decir, cómo sus procedimientos de representación no resultan literalmente violentos, al recurrir a la desactivación de estos y a una alegorización acerca de los objetos del consumo humano.

Palabras clave: Representación indirecta / violencia / objeto-poética-imagen / arte-resistencia / animal-consumo.

Abstract: *The objective of this article will be to approach the methods and languages of the plastic work by Manuel Franquelo-Giner. Approaching it from a possible personal poetic sense, from which I analyze the encounter with a series of strategies of “indirect representation” of violence, in its artistic making. That is, how their representation procedures are not literally violent, by resorting to the deactivation of these and allegorization about the objects of human consumption.*

Keywords: *Indirect representation / violence / object-poetics-image / art-resistance / animal-consumption.*

Introdução

Manuel Franquelo-Giner (n. Madrid, 1990) reflexiona de forma comprometida sobre problemáticas y cuestiones de la actualidad como es la Violencia: ejercida a los animales o causante de los problemas medioambientales.

Desde una postura crítica, refleja el mundo en el que vivimos, cada vez más artificial, desestructurado y violento. En un juego de ausencias de lo que se presenta; el lugar del sacrificio sin la víctima; o las huellas del consumo que se dejan en el recipiente de plástico. En un interés por ahondar más allá de la capa superficial de la idea de sociedad del presente y llegar a lo más oscuro y truculento de esta para comprender los sistemas que articulan la sociedad, los sistemas que han sido creados para perpetuar el desconocimiento de todos.

Pareciendo que nos transmite que no debemos aceptar los dogmas sin cuestionamiento alguno; tendríamos que pensar más en la procedencia de todo lo que nos rodea y cuál ha sido el sacrificio y el coste para obtener aquello de lo que disfrutamos, como es el caso de los productos de la industria alimentaria.

Para el propio artista el arte se presenta como una forma de codificación para enviar un mensaje, pero esto no significa que se quiera enviar un mensaje "alto y claro", como ya emiten la Televisión o Internet, porque para eso ya están dichos medios, -defiende el artista.

1. Violencia invisible

La obra de Franquelo-Giner guarda relación con los planteamientos del filósofo Slavoj Žižek, quien presenta una visión sesgada del término Violencia, que podemos ver en su libro, *Sobre la Violencia. Seis reflexiones marginales*. En su trabajo, Giner contempla como eje central la violencia menos habitual, conforme a la clasificación del filósofo esloveno, el cual distingue entre dos tipos de Violencia, la subjetiva, directa y física, ejercida por agentes que podemos identificar y la violencia objetiva, invisible imperceptible y anónima. Dentro de la violencia objetiva destaca la violencia sistemática y la simbólica. Estos dos tipos de violencia coexisten en nuestra vida diaria pasando desapercibidos. Es por ello que son tan peligrosos, porque los tenemos muy asimilados y normalizados, costando identificarlos.

La violencia simbólica es aquella inherente al lenguaje y sus formas, mientras que la violencia sistemática es aquella inscrita en el sistema, la que sostiene el funcionamiento de la economía y la política. "Las formas más sutiles de coerción que se encuentran en las base de las relaciones de dominio y explotación." (Žižek, 2008: 11). Lo que realmente nos hacen plantearnos, tanto Žižek como Giner, es que la violencia subjetiva, es decir la más explícita y di-

rectamente visible, es el resultado y el sub-producto de la violencia más determinante de la cual radica todo. Aquella que se encuentra oculta en las entrañas de nuestra sociedad capitalista y que es la violencia más oculta, la que es más necesaria y difícil de desactivar. Por ello, el propio Žižek con respecto al horror que despierta la violencia, dice así:

Mi premisa subyacente es que hay algo inherentemente desconcertante en una confrontación directa con él: el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar. Un análisis conceptual desapasionado de la tipología de la violencia debe por definición ignorar su impacto traumático (Žižek, 2008:12).

Lo que el autor propone es no caer en simplismos reduccionistas que nos impidan reflexionar acerca de las causas de lo que estamos investigando.

Centrándonos en la violencia sistemática, descubrimos que hoy día la violencia que vivimos en la sociedad del primer mundo es la de *la saturación*. Tanto Franquelo-Giner como Žižek son consientes de que vivimos en este exceso, que se presenta en todo tipo de consumo. Consumimos imágenes, alimento, objetos, etc..., a una velocidad increíble para cubrir unas necesidades y unos deseos que no tenemos, permaneciendo en un estado de insatisfacción, amnesia y embotamiento continuos.

Es un poco lo que plantea el personaje del Cabrón Turuloff en la fábula, *Juicio a los Humanos*:

La mayoría de los humanos no cuida ni su dieta ni su higiene mental. Se tragan toda la información de manera indiscriminada, alimento o veneno, y sin haber digerido todo lo anterior. Están siempre empachados de datos, que rara vez se convierten en auténtico conocimiento, y mucho menos en sabiduría, que es lo que implica su nombre, "Homo Sapiens". En realidad, el Ser Humano no suele razonar mucho. Más bien se deja arrastrar por la marea informativa que le circunda, por la presión social o por sus propios impulsos emocionales. (Jáuregui, 2017:56).

En relación a este mismo planteamiento Paul Virilio señala que estamos envueltos en una desmesura, al decir que el creciente acostumbramiento al choque de imágenes y a la ausencia de peso de las palabras ha servido para trastornar la escena del mundo. El escritor propone como alternativa a tal invasión massmediática, una forma de resistencia que no se trataría de un conservadurismo sino de una liberación. Así Virilio apunta:

...creo que el arte sólo puede ser un espacio de resistencia y de resguardo del equilibrio frente al fanatismo que impregnan los discursos de quienes han tomado en sus manos el derecho a la vida de los que habitamos este mundo. El laboratorio del lenguaje, de las formas y de los contenidos que el arte refunda en cada tiempo de emergencia, es un espacio (precario, pero no por eso menos potente) en el que también es posible imaginar formas alternativas y necesarias de respuestas frente a toda forma de violencia (Virilio, 2001:55).

Estas palabras, de Virilio, sobre la labor del arte, se pueden relacionar con la hipótesis que plantea Sloterdijk, en *Normas para el parque humano*, al asegurar que el humanismo "supone el compromiso de rescatar a los hombres de la barbarie" (Sloterdijk, 2000:31).

2. Ausencias poéticas

Desde otro ámbito teórico, Carol J. Adams, en su libro *Las políticas sexuales de la carne*, una teoría crítica feminista y vegetariana, nos habla del concepto del "referente ausente", declarando: "el referente ausente: eso es lo que eran los animales utilizados como carne." (Adams, 2016:41).

Esta idea se puede ver claramente en las obras de Franquelo-Giner. Así, detrás de cada comida, de cada trozo de carne hay una ausencia, la muerte de un animal, cuyo lugar toma ese entrecot, ese filete, esas chuletas que no son más que eufemismos con los que llenamos nuestro lenguaje para desconectar a la carne del animal del que procede; se trata de una violencia enmascarada.

Ese referente ausente, defendido por la autora, "es lo que separa a quien come carne del animal y al animal del producto final." (Adams, 2016:42).

Dicha autora nos alienta a reflexionar acerca de cómo nuestro lenguaje perpetua el sistema patriarcal y sus distintas formas de discriminación y opresión. Formas tan arraigadas en nuestra cultura que es difícil salirse de las diferentes asociaciones y conexiones de la cultura dominante. Tanto ella, como Giner, están en contra de la instrumentalización de los animales para el beneficio de los humanos y nos ayudan a identificar las formas de violencia de esta cultura autoritaria, basada en la muerte y en la violencia, para poder desafiarla. Como bien defiende Adams. "No podemos polarizar el sufrimiento humano y el no humano, ya que están relacionados entre sí." (Adams, 2016: 45). Existen muchísimos tipos de violencias aceptadas, tanto hacia los humanos como hacia otras especies. Pero todo ello, es difícil de reflexionar y cambiar en una sociedad en la que desde siempre nos han dicho que debemos comer carne porque es buena para nosotros.

Las fotografías de Giner son la resolución plástica de lo que plantea Adams. Lo que se ve en estas fotografías son los restos persistentes de los animales, su sangre. Al presentar ausencias, también obliga al silencio, ayudando a la re-



Figura 1 · Manuel Franquelo-Giner, *Absent referents*, *Chopping table #1*, 2014, impresión inkjet sobre papel canson, montado en panel de aluminio, 130 x 95 cm. Fuente cedida por el creador.



Figura 2 · Manuel Franquelo-Giner, *Absent referents*, *Foam tray #1*, 2014, impresión inkjet sobre papel canson, montado en panel de aluminio, 130 x 95 cm. Fuente cedida por el creador.

flexión, puesto que no se nos muestra más que el contenedor y no el contenido (animal). Este juego con los envases actúa por proximidad, por cercanía, pero al mismo tiempo se produce una cierta crítica de la distancia insensible con las víctimas de la violencia. Un distanciamiento como estrategia necesaria para enfrentar la realidad y que es lo que logra hacer un "clic" en la conciencia del espectador. Franquelo utiliza ese efecto como un medio para sacarnos del embotamiento, contribuyendo a un pensamiento activo.

Existe una realidad en el interior de esas bandejas de poliéster: la de la muerte de un ser que tuvo vida, aunque solo veamos las huellas del contenido y no el cadáver de forma literal. Esta realidad violenta es invocada por Giner de una manera que se hace absolutamente necesaria y al mismo tiempo indirectamente poética. El acto poético puede ser concebido como una resistencia a la ingeniería auto-cumplida. Y es que cuánto contenido hay en esos silencios, en esos vacíos que nos presenta el artista. Ejemplificado en la (Figura 1 y Figura 2) pertenecientes a la serie *Absent referents*.

3. Adoctrinamiento inocente

La pieza, *Baby Calf* (Figura 3), de nuestro artista, toma como referente a un ternero degollado en un matadero para transformarlo en una representación aparentemente amable, pero que alberga una realidad cruel. La opción estética del peluche, elemento infantil, no es inocente. Esta pieza confronta dos visiones; la del adulto y la del niño. Desde el punto de vista infantil la podríamos calificar de forma inofensiva, llegando a identificar la escultura con una piñata. Esas piñatas, originalmente con forma "animal", que el niño tiene que romper-golpear para lograr su dulce contenido; un hecho aparentemente ingenuo pero que de alguna manera contribuye a un adoctrinamiento, desde pequeños, en una cultura de la violencia-animal. Esa mimetización de la piñata con el animal real es sumamente violenta si nos detenemos a pensar. La pieza afelpada y colorida, blanda e inofensiva, contrasta radicalmente con la realidad que está reflejando: la de los animales colgados en los mataderos. Es ahí, en esa sutileza alejada y cercana a la vez, en la que se da la forma de mostrarnos la violencia, dónde la obra logra ser efectiva conectando con el espectador.

Franquelo-Giner también nos presenta una loncha de bacón y de mortadela gigantes, hechas en silicona. (Figura 4 y Figura 5). Estas piezas juegan con la estrategia de la descontextualización, de la lejanía al referente que se tiene con los objetos de consumo, de los que evitamos saber su procedencia (como ya comenté anteriormente). El uso habitual que hacemos de la carne industrializada nos hacen perder el potencial crítico. Buena parte de ello se debe a que la carne



Figura 3 · Manuel Franquelo-Giner, *Baby calf*, 2017, estructura de espuma reticulada rellena de gata, forro en peluche cosido a mano y ojos de poliéster pulido, 200 x 80 x 80 cm. Fuente cedida por el creador.

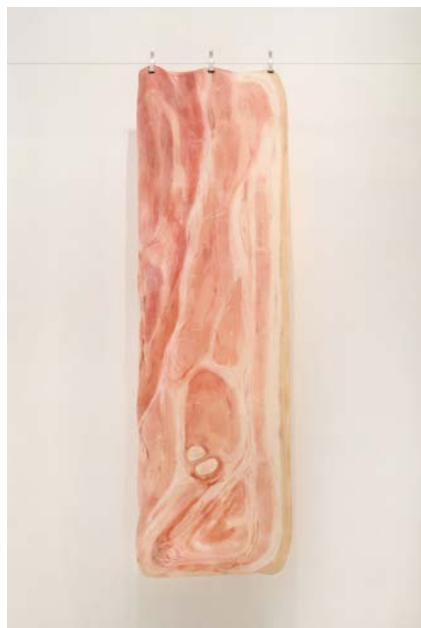


Figura 4 · Manuel Franquelo-Giner, *Perdiendo el significado (Bacon 1€)*, 2015, múltiples capas de silicona pigmentada, 230 x 80 x 1 cm.

Fuente cedida por el creador.

Figura 5 · Manuel Franquelo-Giner, *Mortadella*, 2017, silicona de platino pigmentada, 160 cm de diámetro. Fuente cedida por el creador.

del animal se convierte en una etiqueta, en un producto de consumo “normal”, normalmente invisible a nuestros ojos, se nos presenta sin referente, sometida a tanta transformación y artificialización que desconocemos su elaboración y su procedencia; no interesa que el consumidor sepa ni al consumidor le interesa saber muchas veces, puesto que así evita establecer un juicio moral. “*Sin duda, hay sistemas que han sido creados y se crearán para perpetuar el desconocimiento de todos*” - defiende el artista (Franquelo-Giner, 2017). El pollo no nace en bandejas de plástico y los ositos de gominola no toman zumo de frutas y van saltando por el bosque.

Conclusão

Existe cada vez un mayor grupo de académicos, artistas y activistas que desafían la visión violenta y los actos de coerción ejercidos sobre el mundo. Las obras de Franquelo-Giner son ejemplo de ello, obligando a despertar y a posicionarnos ante la violencia de una realidad, mediante la amplificación de una materialización que nos resulta sumamente familiar y cercana y que se convierte en la invocación de las víctimas. Tratando problemas sociales y del arte político, a través de una sutileza poetizada, la de la ausencia, y una riqueza alegórica que convierte al objeto en símbolo de denuncia artística.

Sin duda se trata de lograr el bienestar de todas las formas de vida, no violentando a ningún ser sensible. Y quizá es la capacidad del arte lo que logra salvar a la humanidad de su abismo.

Referências

- Adams, Carol J. (2016) *La Política Sexual de la Carne. Una teoría crítica feminista vegetariana*, Madrid: Ochodoscuatro. ISBN: 978-84-946223-0-4.
- Franquelo-Giner, Manuel (2017, 6 octubre) “El artista Franquelo-Giner reflexiona sobre la opresión hacia los animales. *eldiario*, *opinión* [Consulta: 23/11/2017]. http://www.eldiario.es/caballodenietzsche/exposicion-Franquelo-Giner-reflexiona-opresion-animales_6_694390588.html
- Jáuregui, José Antonio (2017) *Xuizo aos humanos. Os animais toman a palabra*. Vigo (Pontevedra): Cuatro Vientos. ISBN: 978-84-945917-4-7.
- Sloterdijk, Peter (2000) *Normas para el parque humano: una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-8478445356
- Virilio, Paul (2001) *El procedimiento silencio*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN: 950-12-6526-9.
- Žižek, Slavoj (2008) *Sobre la violencia. Seis Reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN: 978-84-493-2208-2.

Wilton Azevedo: do gesto gráfico ao pixel

Wilton Azevedo: from graphic gesture to pixel

HUGO DANIEL RIZOLLI MOREIRA*

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

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Secretaria da Educação do Estado de São Paulo (SEE). Prefeitura Municipal de Sumaré; Centro de Formação de Educadores Municipais de Sumaré (CEFEMS); Endereço postal: Rua Ipiranga 316 — Centro Sumaré — SP. CEP 13170-026 Brasil. E-mail: rizollihugo@gmail.com

Resumo: Wilton Azevedo, artista e designer brasileiro, um dos pioneiros a incorporar a tecnologia e seus signos em sua produção artística, materializando o percurso onde os códigos gráficos e as linguagens visuais e sonoras, vão sendo subvertidas para o software, ou seja, o dispositivo digital vai incorporando as linguagens e códigos humanos, transformando-os em um único código, o digital, no entrelaçamento entre o gesto gráfico, a escrita, a fusão de linguagens artísticas e seus desdobramentos nos meios digitais.

Palavras chave: Arte digital / linguagens da arte / escritura digital expandida.

Abstract: *Wilton Azevedo, Brazilian artist and designer, one of the pioneers to incorporate technology and its signs in its artistic production, materializing the way where the graphic codes and the visual and sound languages, are being subverted to the software, in other words, the digital gadget it incorporating the languages and human codes, transforming them into a single code, the digital, in the interlacement between graphic gesture, the writing, the fusion of artistic languages and their unfolding in digital media.*

Keywords: *Digital art / languages of art / expanded digital writing.*

Introdução

Wilton Luiz de Azevedo nasceu em São Paulo em 1958. Designer gráfico, ilustrador, desenhista, programador visual e professor. Quando criança sonhava em ser desenhista, e não imaginava se tornar professor, nem atuar na fronteira entre o desenho e o digital.

Porém, a vida o fez trilhar o caminho docente, artista e pesquisador, ao longo de sua carreira artística nunca abandonou a potencial importância que o gesto gráfico, que o desenho espontâneo e humano traz para o desenvolvimento e evolução das linguagens artísticas.

Graduou-se em Comunicação na Escola Superior de Propaganda e Marketing — ESPM em 1980. No início de sua carreira, atua como ilustrador e artista gráfico, se debruça ao estudo de pigmentos e resinas naturais com Marlene Almeida (1942) para aplicar em seus trabalhos como ilustrador, além da dedicação ao estudo de papéis artesanais com Diva Elena Bus (1943).

Em 1984 conclui o mestrado em linguagem, comunicação e semiótica na PUC/SP, com a dissertação *O Ruído como Linguagem*, com orientação de Décio Pignatari (1927-2012). Em 1995, concluiu o doutorado na mesma instituição com a orientação de Arlindo Machado (1949). Começa a expor em 1977, participando do Salão de Humor de Piracicaba. Em 1987 realiza a primeira exposição de pintura por computador em São Paulo, no Clube de Criação, o que lhe valeu uma exposição no Museu de Imagem e Som em 1988. Publica os livros *O Que É Design*, pela Editora Brasiliense, e *Os Signos do Design*, pela Global Editora.

Artista plástico atuante desde a década de 1980, ao longo de seu percurso, foi incorporando o uso da tecnologia e seus signos através de meios eletrônicos, que se desdobram numa significativa produção artística colocando Azevedo como um vanguardista no cenário contemporâneo da arte brasileira.

Em 1998 organiza, edita e é responsável pela produção gráfica do CD-ROM *Interpoesia: poesia hipermídia interativa*, com poesias de sua autoria e de Philadelpho Menezes (1960-2000). Foi professor do programa de pós-graduação na Universidade Presbiteriana Mackenzie até 2016, quando veio a falecer.

1. A cultura digital e as linguagens da arte

O surgimento da cultura digital no Brasil, na década de 90, influenciou de maneira significativa a obra de Azevedo, que a partir de então, passa a explorar essas possibilidades em suas criações.

Tecnologias contemporâneas criam novas possibilidades tanto de representação como expressão. Alguns conceitos surgem por decorrência do surgimento de softwares, equipamentos, computadores, e estes associados a meios de reprodução mais antigos devem ser contemplados como elementos expressivos de linguagem, muitas vezes, bastante peculiares. Estas ferramentas visam orientar quanto aos traços de tecnologia na criação do objeto visível, assim como apresenta a competência expressiva desses meios (Gonçalves, 2005).

Pela obra e experimentações de teóricos e conceitos que se dedicaram a estudar e resignificar a evolução das linguagens artísticas ao longo dos anos, do surgimento da cultura digital e de conceitos que foram incorporados ao universo da arte através do surgimento dos meios digitais, o percurso artístico e procedimental do designer e artista Wilton Azevedo, vai experimentando e descobrindo novas possibilidades, pois “pesquisa é a vontade e a consciência de se encontrar soluções, para qualquer área do conhecimento humano” (Zamboni, 2012:51), assim Wilton penetra no universo digital e na utilização de hipermídias.

Já que podemos ter acesso em qualquer lugar e hora a esses armazéns de signos, arquivos que contêm de maneira parcial e asséptica o conhecimento humano contido em um apertar de um mouse, passou a ser oportuno desvendar esta nova escritura que há muito estamos tendo contato através de videocliques, vinhetas de televisão, internet, CD-ROM, blog, fotolog e as câmeras de bolso usadas como canetas. Ou seja, o que entendemos hoje por livro, texto e literatura, e suas consequências narrativas, não poderá ser analisado pelos novos suportes digitais — hipermídia — se não voltarmos a nossa atenção para a necessidade maior que o ser humano tem em produzir escrituras com ou sem “o sangue de seu próprio corpo”, na intenção de lançar o exercício do efêmero em forma de eterno (Azevedo, 2007:3).

O conceito de hipermídia começa a surgir na década de 60, juntamente com conceitos da tecnologia da informação, sendo potencializado à medida que os computadores passam a fazer parte do cotidiano das pessoas.

O computador pessoal também estendeu a capacidade e viabilizou o desejo humano de interagir, de intercambiar documentação, de comunicar conhecimentos e, pela vida da mídia em que se transformou, comunicar sensações e sentimentos. Os meios de comunicação social — sejam eles a pintura rupestre ou um audiovisual editado eletronicamente — contêm, em si, a natureza simultânea da técnica e da arte, da informação e da sensibilização de sentidos e emoções.

Os meios tecnológicos então penetram e começam a dialogar com outras áreas do conhecimento, como a teoria literária e as produções artísticas, antevendo os impactos que a digitalização do conhecimento traria para o ser humano. Essa relação da arte com os meios tecnológicos foi grande objeto de estudo de Wilton Azevedo.

O artista parte da linguagem poética do desenho, que utilizamos para nos expressar desde a pré-história. Se utiliza de elementos visuais gráficos, como

a linha, o ponto e de elementos pictóricos como a cor e a luz e sombra, além do som, que num processo de aglutinação de valores estéticos e sensoriais, desdobram-se em códigos digitais, que somente o código binário do computador pode incorporar. Ainda, transforma o símbolo alfabético, a letra e a palavra em representações simbólicas que o meio tecnológico absorve e os transforma em um conjunto de imagens que se sobrepõem na tela do computador dando um novo significado aos elementos da arte.

Nesse sentido, Lev Manovich alerta para a mudança operada pela tecnologia ser tão decisiva para a produção de obras, como o foi a mudança/passagem da utilização do afresco e da têmpera para o óleo, operada no Renascimento, permitindo novas narrativas.

A programação de computadores, a interface gráfica homem-máquina, o hipertexto, a multimídia computadorizada, a formação de redes (com e sem fio) — concretizaram as ideias por trás dos projetos dos artistas, mas ampliaram-nas muito mais do que o imaginado pelos artistas (Manovich, 2005:49).

Se o artista contemporâneo convive hoje em dia com realidades e naturezas cristalizadas na tela de um computador, sons e imagens, qualquer crítica a esse respeito deve levar em conta a mistura dessas diferentes naturezas. A palavra e a forma devem ser repensadas nas relações técnicas que convivem com elas e que dão visibilidade ao processo de fusão de linguagens na tela do computador, na obra digital.

Timm ainda aponta características fundamentais que norteiam os caminhos dessas relações com os ambientes virtuais.

É verdade inclusive que muitos ambientes virtuais facilitaram o processo de integração de arquivos de múltiplas mídias através de templates, muitas vezes engessadas na concepção de simples menus, o que de certa forma elimina a magia da criação da relação entre sentidos, as vezes ocultos no conteúdo de textos e imagens de várias naturezas, o que talvez tenha regrado um possível fascínio do link que acompanhou muitas produções experimentais, no início da implementação dos hipertextos. (Timm, Schnaid & Zaro, 2004:13).

Nessa transição para o digital, o artista possui projetos emblemáticos, como a edição do CD ROOM interativo em parceria com o poeta Philadelpho Menezes, intitulado *POESIA HIPERMÍDIA INTERATIVA*, uma coletânea de poemas digitais, entre eles o poema digital *Lábios*, onde texto, imagens em movimento e sons se fundem no suporte digital criando um novo signo artístico (Figura 1).

Essa nova linguagem híbrida, que surge a partir da coexistência do verbo,



Figura 1 - Imagem do vídeo-poema digital *Lábios*, Wilton Azevedo, 1998. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=l-ymC1qwykw&t=347s>

Figura 2 - Imagem do vídeo *Volta ao fim*, Wilton Azevedo, 2013. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=gUHLuxDukqA&t=2679s>

do som e da imagem, criada por escritores, artistas, poetas e designers, abre amplas e novas possibilidades de entendimento e sensibilidade em torno das próprias linguagens da arte.

Também o que viabiliza esse convívio entre diferentes matrizes sógnicas é o aparato tecnológico digital. Cabe-nos refletir em que medida essa tecnologia intervém na lógica de funcionamento das linguagens e até que ponto as linguagens nos revelam outro modo de conviver com a tecnologia. O que notamos na ambiência digital é que o significado das palavras e formas não cabe mais somente nelas mesmas. É nesse universo, que Wilton Azevedo busca inspiração e conceituação para sua produção artística.

Há um significado que não mais está ligado a um signo comum ou poético, mas sim a um signo que se mostra em expansão, dilatando-se. O significado está lá, mas só é detectado por seus componentes binários, que estão entrelaçados aos componentes binários do som, da imagem e demais acontecimentos manifestados na tela do computador. Estamos falando de criações que tomam como linguagem a ser articulada aquela do meio de comunicação mais dinâmico do tempo presente, o digital. Sendo assim, o que cabe ao artista é selecionar e articular essas linguagens para expressar a sua forma poética (Azevedo & Sales, 2012:53).

1. Escritura digital expandida

Wilton defende a partir dessas mutações sensoriais, a ideia de escritura digital expandida, onde não temos mais o verbo, a imagem e o som, sendo que essas linguagens se fundem em um único código através de recursos tecnológicos, a própria escritura digital expandida.

E o ambiente digital é, seguramente, um espaço-tempo em que os diferentes campos do conhecimento podem conviver; e não apenas em forma de hipertextos (ligados uns aos outros) sobretudo, criando novos modos de significar e compreender as relações mundanas.

No caso de *Volta ao fim* (Figura 2), uma possível sofisticação do leitor é desejável na criação literária digital. Se anteriormente precisávamos sair da nossa zona de conforto para adentrarmos os signos da criação artístico-digital, que nos faz contemplar e entender outras formas de nos relacionarmos com o mundo, agora estamos diante uma mídia que nos faz habitar as obras e nos relacionar com várias linguagens simultaneamente.

Estamos frente a frente com essas escrituras expandidas, diante dessas faces sonoras, de versos táteis e das imagens em movimentos analógicos-digitais (programadas em *softwares*) e assim podemos redescobrir uma beleza que não nos remeta apenas às explicações acerca de quanto a arte e a literatura nos transformam, mas também que nos proporcione encantamento pelas formas,

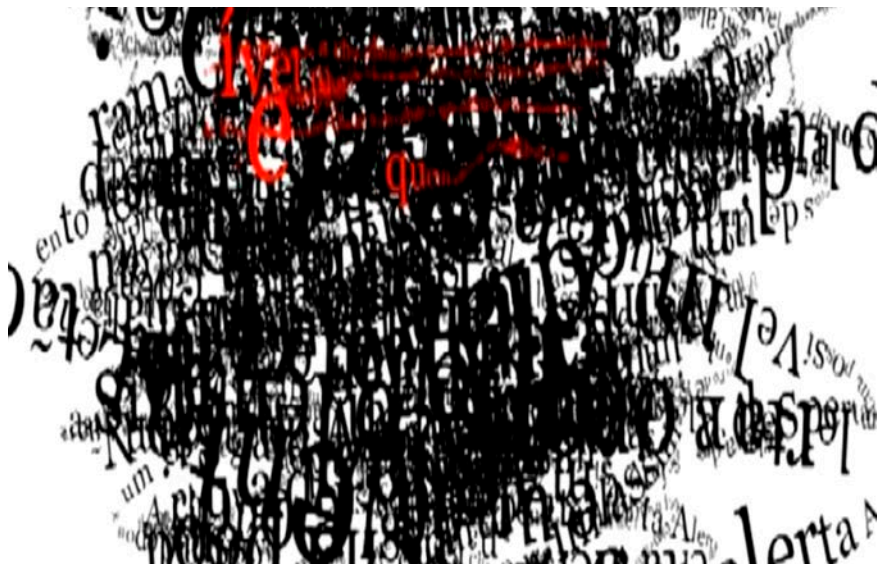


Figura 3 - Imagem do vídeo *Palimpgesto*, Wilton Azevedo, 2013. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=tz1rSzaP3Go>

Figura 4 - Imagem do vídeo *Encéfalo*, Wilton Azevedo, 2013, Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=84ZS3t1pDSw>

pelos sons, pelas cores e pelas percepções corporais. Tudo isso sob uma nova ótica de fruição, como na obra *Volta ao fim*, onde observamos todos esses valores como expectadores por meio de um monitor de computador.

No vídeo *Palimp gesto* (Figura 3), o artista materializa o percurso onde os códigos gráficos e as linguagens visuais e sonoras, vão sendo subvertidas para o software, ou seja, o dispositivo digital vai incorporando as linguagens e códigos humanos, transformando-os em um único código, o digital. Durante o vídeo, o código da palavra aparece distorcido, fora do seu contexto original, num processo de ressignificação para a plataforma digital, que ocorre a partir do processamento do software, incorporado na linguagem do pixel. O vídeo produzido por Azevedo, registra esse percurso de fusão entre as linguagens e signos materializados no suporte digital.

Outro vídeo do artista, *Encéfalo* (Figura 4), mostra a fusão de elementos visuais e linguagens no suporte computacional.

Conclusão

A partir dessas abordagens, podemos concluir que o artista se apropria de diversos elementos visuais: linha, forma, textura, cor, e de diversas linguagens: escrita, sonora, visual, e as subverte para o suporte digital ao longo de sua carreira.

Esse percurso nos permite percorrer, vivenciar e reconhecer por meio de sua produção artística as possibilidades que as novas tecnologias digitais vêm proporcionando no terreno da potencialidade dos signos da arte e no surgimento cada vez mais claro de um código híbrido, interligando linguagens como som, imagem e texto, que Azevedo explorou no decorrer de seus trabalhos. Ou ainda, dimensionar e explorar como as linguagens expressivas humanas são fundidas e absorvidas pelo suporte digital.

Com o falecimento de Wilton Azevedo em 2016, suas experimentações e sua obra se consolidam, deixando um legado artístico no entrelaçamento entre o gesto gráfico, a escrita, a fusão de linguagens artísticas e seus desdobramentos nos meios digitais.

Referências

- Azevedo, Wilton (2007). "Poética das hiper mídias, uma escritura expandida". *Revista Boitatá*. ISSN 1980-4504. Nº 4 (jul-dez): 1-17. [Consult. 2017-12-27]. Disponível em URL: <http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.inf.br/revista/edicao/numero-4-semester-jul-dez-2007/4>
- Azevedo, Wilton; Sales, Cristiano (2012). "A literatura digital e sua escritura expandida: uma reflexão sobre a obra Volta ao fim". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. ISSN 0103-6963, vol. 14, n. 20: 49-62.
- Gonçalves, Claudio C. Babenko (2005). *Para uma análise do fenômeno visual*. São Paulo: Acadcom Gráfica e Editora. ISBN 85-98437-02-6.
- Manovich, Lev (2005). "Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições"
- In: Lúcia Leão (org.). *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Editora SENAC. ISBN 8573594209:25-49.
- Timm, Maria Isabel, Schnaid, Fernando, Zaro, Milton Antônio (2004). "Contexto histórico e reflexões sobre hipertextos, hiper mídia e sua influência na cultura e no ensino do Século XXI." *Revista Renote Novas Tecnologias na Educação*. ISSN 1679-1916. V.2 N.1:1-16. [Consult. 2017-12-27]. Disponível em URL: <http://seer.ufrgs.br/index.php/renote/issue/view/930/showToc>
- Zamboni, Silvio (2012). *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 4ª edição. Campinas: Autores Associados. ISBN 978-85-85701-64-2.

Jéssica Mangaba: 'no Álbum', uma memória construída

Jéssica Mangaba: 'in the Album', a built memory

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

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

*Brasil, artista visual.

AFLIAÇÃO: 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 proposto possui como objetivo refletir acerca da série fotográfica No Álbum II da jovem artista visual brasileira Jéssica Mangaba (1988). A série é composta por 14 imagens que constroem/reconstroem, através de vestígios, lembranças vividas e não vividas de seu pai, criando uma memória construída e expandida no presente. Conceitos teóricos como o de Fotografia Expressão (Rouillé, 2009), Fotografia Expandida (Fernandes, 2002, 2006), Imagem Cristal (Fatorelli, 2003) e Memória (Bergson, 2010) serão abordados.

Palavras chave: Fotografia expandida / memória / álbum de família.

Abstract: *The proposed article aims to reflect on the photographic series In the Album II of the young Brazilian visual artist Jéssica Mangaba (1988). The series consists of 14 images that build / reconstruct, through vestiges, memories lived and not lived by her father, creating memory constructed and expanded in the present. Theoretical concepts such as Photography Expression (Rouillé, 2009), Expanded Photography (Fernandes, 2002, 2006), Crystal Image (Fatorelli, 2003), Memory (Bergson, 2010) will be approached.*

Keywords: *Expanded photography / memory / family album.*

Introdução

O artigo possui como objetivo refletir acerca da série fotográfica *No Álbum II* da jovem artista visual brasileira Jéssica Mangaba (1988). Além do desenvolvimento de trabalhos autorais, Mangaba trabalha como fotógrafa *freelancer* para o mercado editorial brasileiro (revistas impressas e online) e cobertura de eventos. Tais dados podem ser conferidos em seu site oficial: <http://www.jessicamangaba.com.br/sp-arte-press/>. A série *No Álbum II*, objeto de reflexão deste artigo, é composta por 14 imagens que constroem/reconstroem, através de vestígios, lembranças vividas e não vividas de seu pai, criando, a partir daí, uma memória construída e expandida no presente. De estética propositalmente amadora, essas imagens tencionam as fronteiras entre o real da imagem e sua ficção.

A série teve início em 2008 e foi finalizada em 2009. Sua origem se deu dentro de sua monografia, *Do Álbum — Memória e Ficção*, para a obtenção do grau de Bacharel em Fotografia no Centro Universitário SENAC, São Paulo em 2009. A série é fruto de todo um processo teórico e reflexivo sobre a questão da imagem documental e sua expansão ficcional, bem como do processo da memória — caminhos e descaminhos que sofre a memória a partir daquele que recorda; o ir e vir permanente entre passado e presente, um emaranhado que aos poucos perde a forma primitiva, em uma recriação permanente. Nesse jogo, a memória torna-se devir (Deleuze, 2007). Tal reflexão tornou possível à artista flexibilizar o referente temporal e fotografar/criar, a partir de imagens mentais, o passado no presente. A série *No Álbum II* teve grande repercussão, sendo exposta em diferentes Galerias de Arte no Brasil.

Informa-se que conceitos teóricos como o de Fotografia Expressão (Rouillé, 2009), Fotografia Expandida (Fernandes, 2006), Imagem Cristal (Fatorelli, 2003), Memória (Bergson, 2010) serão abordados por estarem presentes no trabalho desenvolvido por Mangaba. A técnica empregada pela autora também será abordada.

1. Mangaba e a Fotografia Expressão

A formação universitária de Mangaba na fotografia deu-se dentro daquilo que se estabelece como fotografia aplicada ao universo da Comunicação (fotojornalismo, fotopublicidade e fotografia institucional), modos de fazer ligados à fotografia com caráter documental (referencial) e que Mangaba considerou à época a escolha mais adequada para atuar no dia a dia do mercado como fotógrafa — apesar de existir o desejo de se dedicar de modo teórico e prático a uma fotografia mais expressiva, onde questões relacionadas ao fazer artístico estivessem envolvidas.

A relação de Mangaba com a fotografia é anterior ao seu ingresso na Universidade. Essa relação com a imagem vem de longa data. Segundo relato da artista, em entrevista dada a autora deste artigo por e-mail (em 2017), seu pai e sua mãe se conheceram através de fotografias um do outro, trocadas através de cartas — a fotografia e a troca de telefonemas que se seguiu levaram ao desejo de se conhecerem e, posteriormente, se casarem. Quando soube dessa história, Mangaba, com 14 anos na época, ficou muito empolgada com o poder de uma imagem “[...] com tudo que a imagem fotográfica poderia movimentar, representar e significar. Foi um ponto de virada [...]” (Mangaba, comunicação pessoal, 2017). A partir desse evento fundador, Mangaba teve na imagem seu ponto de foco, de inquietações e reflexões. Sua sensibilidade a levou a perceber a imagem fotográfica para além da simples referência e perceber o aspecto subjetivo e expressivo nela presente. Na mesma entrevista acima citada, a artista diz; “[...] então, quando comecei a estudar fotografia eu só queria ir a fundo nisso tudo, nesse universo da imagem e as pontes que ela constrói”. Atualmente, sem se importar se o que fazia (faz) era (é) documento ou arte, Mangaba está mais preocupada em experimentar a linguagem fotográfica, distendendo-a, questionando-a nos seus modos do “isso foi” Barthesiano (Barthes, 2006).

Pensa-se que a fotografia produzida por Mangaba pode ser classificada como Fotografia Expressão. Aquele tipo de imagem que, de acordo com André Rouillé (2009), tenciona a fotografia em suas bases ao colocar a referência em um segundo plano, tenso, um modo de fazer capaz de inventar novas visibilidades, de tornar visível o que antes não o era devido ao apego total ao referente exigido pelo documento. Marque-se que a Fotografia Expressão não recusa de todo o documento, mas propõem novos caminhos, indiretos “[...] de acesso as coisas, aos fatos, aos acontecimentos [...]” (Rouillé, 2009:161). Nesse modo de fazer a fotografia possui um autor, tem uma escrita que se traduz no uso da forma que produz sentido e se torna linguagem. É isso que Mangaba realiza em sua série *No Álbum II*, onde a fotografia transforma-se em um jogo lúdico que deixa correr livre a expressão.

1.1. A Fotografia Expandida

De modo consequente, a fotografia produzida pela artista é considerada uma Fotografia Expandida, no sentido de que, ao questionar o referente temporal e espacial na construção fotográfica das memórias relatadas de seu pai (imagens mentais), ela esgarça a linguagem fotográfica, ampliando-a, tornando o referente em vestígio, indício daquilo que foi (ou não). Nesse modo de fazer a

fotografia possui importante caráter simbólico. Essa classificação possui como âncora Fernandes Junior (2006), que assim define a Fotografia Expandida:

Denominamos essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de fotografia expandida, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista, para indicar que a fotografia se expandiu em termos de flutuação ao redor da tríade peirciana [...] tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens perturbadoras [...] (Fernandes Júnior, 2016:11).

Ao subverter e desarticular as referências, a Fotografia Expandida se torna desafiadora e provocadora. Para que isso se realize de modo eficaz, aquele que pratica tal fotografia deve conhecer profundamente o aparelho que utiliza (de modo a subvertê-lo). Nessa fotografia o processo criativo do artista vai além do momento da tomada fotográfica; todo o processo está predisposto a sofrer modificações antes, durante e depois da sua “revelação”. A Fotografia Expandida é uma forma de resistência aos modos operativos das bulas e manuais dos instrumentos fotográficos e dos processamentos químicos ou digitais para a sua revelação. Mais do que tudo, esse modo de fazer é também ético e político ao buscar retirar o observador interessado de seus automatismos e zonas de conforto, tornando-o parte essencial na realização e objetivos da obra.

As questões acima citadas podem ser observadas na imagem a seguir (figura 1). Fruto da série *No Álbum II* essa imagem faz parte da narrativa, sem cronologia, proposta pela artista, que através de indícios do real, fabulações e fantasias (processo semelhante que ocorre com a memória ao se lembrar de algo) cria uma memória construída sobre a vida de seu pai durante o período em que não teve convivência com ele. Para tanto, a artista “se valeu de invenções fundidas entre o ocorrido, o imaginado e o idealizado” (Mangaba, 2012:30).

Nessa imagem (Figura 1) se observa o procedimento técnico realizado por Mangaba, que para chegar a esse resultado experimentou várias coisas, como ela mesma diz; “[...] filme, polaroide, digital, e ver o que tinha mais a ver com a proposta. As minhas referências eram as fotos antigas [...] quis deixar presente, seja na tonalidade ou no enquadramento, essa estética caseira e crua” (Mantovanini, 2010). Além disso, utiliza o desfocado, que pode ser tanto uma característica atribuída à estética amadora, bem como uma alusão à memória, traduzida assim em imagem sem foco e fugidia. Essa imagem possui também características de uma “cebola”. É uma imagem com múltiplas camadas, palimpsesto de diferentes níveis temporais. Fusão fugidia de passado, presente e futuros, imagem em devir, um cristal.



Figura 1 · Jéssica Mangaba. Sem título, Série No Álbum, dimensões variáveis, 2009. Imagem fornecida pela artista.

1.2. A Imagem Cristal

Completa os conceitos aqui explicitados, que recobrem o trabalho de Mangaba e se complementam o de Imagem Cristal. Tal conceito é utilizado para se referir, como evidencia Fatorelli (2003), àquelas imagens que possuem como característica a não subserviência à referência e nela não se esgotam — quer dizer, sua relação com o tempo e o espaço não se dá do mesmo modo como se dá nas imagens puramente documentais. Na Imagem Cristal, “[...] as imagens secretam realidades que já não se confundem com a referência [...] situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos” (Fatorelli, 2003:33). Tais imagens entram em relação direta com as imagens do sonho e da fantasia, onde, ainda de acordo com Fatorelli “[...] foram quebradas as condições habituais de reconhecimento e de ação que envolve a percepção interessada e pragmática [...]” (2003:33). Nessas imagens o que importa não é o reconhecimento, mas sim o conhecimento que delas advém.

A configuração plástica visual da imagem possui papel importante na construção de seu aspecto e característica cristalina. No caso específico de Mangaba, o desfocado utilizado para apagar os traços mais explícitos de um reconhecimento figurativo, trabalha no sentido de criar uma falha a ser preenchida por aquele que a observa, levando o observador interessado para suas próprias experiências com a memória. Enquadramento, ponto de vista e ângulo de da tomada do fotógrafotrabalham na mesma direção de abertura a um devir.

2. Memória e Ficção

Memória e ficção são questões fundamentais na série *No Álbum II*. O questionamento sobre se a memória é uma ficção ou realidade pura aí se coloca. A reflexão leva a dúvida: algumas lembranças são tão antigas que se perde a certeza de como alguma coisa realmente se deu. Parece que, ao lembrar, se está sempre a recriar e, desse modo, ficcionando. Bergson (2010) em *Matéria e Memória* pondera que o cérebro não arquiva memórias, ele as cria permanentemente a cada vez que lembranças são acionadas (bem como tudo que conhecemos é coberto pelo manto da memória, seja real ou ficcionada). Em outras palavras, não existe um reservatório de memória pura a ser acessado cada vez que se pensa no passado, a imagem conjurada é uma construção do sujeito no presente. É como diz a pensadora e professora da Universidade de Amsterdam, José Van Dijck (2007), “[...] Memórias, efetivamente, são reescritas a cada vez que são ativadas; em vez de recordar uma memória que tenha sido guardada algum tempo atrás, o cérebro está forjando tudo de novo em uma nova associação [...]” (Dijck, 2007:32). Pode-se então afirmar, utilizando Rancière (2012), ao se pensar a imagem fotográfica

como repositório de lembranças, que “[...] a fotografia não é o duplo de alguma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível [...], o dito e o não dito” (Rancière, 2010:92). Possuidoras de camadas, como a memória, a fotografia como suporte de lembranças ficcional e cria mundos compostáveis.

Mangaba parte dessas ideias para afirmar que qualquer álbum de família é também uma ficção. A própria origem do álbum como criação de uma memória familiar afirmadora da posição social de seus membros já mostra sua seletividade daquilo que deve figurar em suas páginas. A crença à época de que a fotografia era uma imagem máquina, objetiva ajuda a afirmar a “verdade” do que é retratado. Mangaba, na série *No Álbum II*, parte dessa crença para transformar o sentido de realismo da fotografia de família, bem como a temporalidade que lhe é inerente: nela, passado e presente se misturam para construir uma realidade ficcional.

3. A série Do Álbum II

Trata-se de um Álbum construído a partir de imagens da vida do pai da artista (períodos da vida dele que Mangaba desconhecia, visto os pais terem se separado quando ela era ainda uma criança) dispersas em pequenos álbuns familiares — desses entregues pelas lojas de revelação em pequenos sacos plásticos. O trabalho, de acordo com a artista em entrevista dada à autora deste texto, “[...] foi desenvolvido em três partes. Nasceu como uma pesquisa a partir de um conjunto de imagens [...] de um período muito específico da vida do meu pai, e depois foi se tornando o trabalho *No Álbum II*” (Mangaba, comunicação pessoal, 2017). Algumas das imagens presentes nos primeiros estudos para a confecção da série *No Álbum II* foram produzidas por seu pai ou mesmo outros familiares. As restantes foram construídas por Mangaba a partir de lacunas somadas a diferentes relatos advindos principalmente das narrativas de vida do pai por ele mesmo. Formam o trabalho *No Álbum II*, em sua versão mais atual, 14 imagens dispostas narrativamente em ordem não cronológica — segundo a autora, é assim que a memória se apresenta: de modo fragmentário e não cronológico.

Pode-se observar na imagem a seguir (Figura 2), uma da série *No Álbum II*. Trata-se de um retrato do pai da artista, produzido através do relato do mesmo sobre o desejo antigo de ser retratado dirigindo um caminhão, visto que quando dirigiu um não foi fotografado. Mangaba materializa o passado numa imagem produzida no presente. Observa-se que nessa memória em devir o foco está ausente, visto que as atualizações da memória se fazem de forma permanente tornando sua forma fugidia. Na série, a artista tenciona a realidade temporal do referente fotográfico, que, em seu trabalho, é flexibilizada ou mesmo abolida. Tal imagem aproxima-se daquilo que Fatorelli (2003), classifica de Imagem

Cristal, como exposto anteriormente. Há um transbordamento do tempo nesta imagem, uma fissura que possibilita um devir onde passado, presente e futuro entram em colisão propiciando incontáveis atualizações. Imagens potentes, subversivas e suplementares no seu movimento de construção de um passado no presente, permitem/propiciam ao leitor interessado uma imersão em suas próprias memórias e imagens mentais.

Na imagem seguinte (Figura 3), o mesmo processo de produção do passado no presente se repete. Através da visualização de duas fotografias do pai tomando banho de rio em duas situações e lugares diferentes (Ceará e Bahia), Mangaba criou uma terceira imagem, que une as duas situações anteriormente vividas. O *flo* como procedimento de construção com a finalidade de causar um estranhamento perceptivo está presente Ficcionalada, tal imagem torna-se lembrança real de vida.

Conclusão

Ao fotografar o passado no presente, Mangaba coloca em questão a veracidade/realidade da imagem fotográfica, crença que ainda vigora no senso comum. Indica que o passado é uma construção revista no presente e que a fotografia, ao mesmo tempo em que certifica e autentica a presença e existência de algo, como afirma Dubois (2004) permite a presença da subjetividade e da ficção. As imagens fotográficas criadas pela artista na reconstrução do passado de seu pai, do qual não participou, indicam que a arte é o lugar onde os abismos interiores dos sujeitos podem ser preenchidos, mesmo que momentaneamente.



Figura 2 · Jéssica Mangaba. Sem título, Série *No Álbum*, dimensões variáveis, 2009. Imagem fornecida pela artista.

Figura 3 · Jéssica Mangaba. Sem título, Série *No Álbum*, dimensões variáveis, 2009. Imagem fornecida pela artista.

Referências

- Bergson, Henri (2010) *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 8578272528
- Deleuze, Gilles (2007) *A Imagem tempo*. São Paulo, SP: Brasiliense. ISBN: 85-11-22028-3
- Dijck, José Van (2007) *Mediated memories in digital age*. Stanford: Stanford University Press. ISBN: 9780804756242
- Dubois, Philippe (2004) *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus. ISBN: 8530802462
- Barthes, Roland (2006) *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-24-41349-7
- Fatorelli, Antônio (2003) *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 85-7316-323-2
- Fernandes Junior, Rubens (2006) Processos de criação na fotografia: apontamentos para os entendimentos dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *Revista Facom* — FAAP n° 16 (2º semestre 2006): 10-19. ISSN: 1676-8221. [Consult. 2017-11-15] Disponível em URL: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf.
- Mantovanini, Marina (2010) *Entrevista a Marina Mantovanini. +Soma* 18/jul-ago 2010 [Consult. 2017-11-02] Disponível em URL: <http://pt-br.facebook.com/notes/soma/entrevista-je%C3%A9ssica-mangabapor-marina-mantovanini/425510447746/>
- Mangaba, Jéssica (2009) *Do Álbum — Memória e Ficção*. Trabalho de Conclusão de Curso — Centro Universitário SENAC — Unidade Lapa Scipião, São Paulo.
- Mangaba, Jéssica (2012) *Lapso*. Fundação Armando Penteadó — FAAP-Pós Graduação. Curso de Pós-Graduação *Lato-sensu* em Fotografia, São Paulo.
- Rancière, Jacques (2010) *O espectador Emancipado*. Lisboa: Editora Orfeu Negro. ISBN: 9898327065
- Rouillé, André (2009) *A fotografia entre o documento e arte contemporânea*. São Paulo. ISBN: 978-85-7359-876-6

A Matéria da Escultura em João Castro Silva

The Matter of Sculpture in João Castro Silva

DORA-IVA RITA*

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

*Portugal, artista plástica, pintora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: doraivarita.contact@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação desenvolveremos uma breve análise de algumas das esculturas de João Castro Silva, realçando o papel semiótico das madeiras usadas como ponto de partida para as obras, nomeadamente as madeiras rudes provenientes dos estaleiros de obras, as madeiras trazidas às praias pelas tempestades juntamente com sargaços, ou as densas madeiras da grande criptoméria-japonica, com o objetivo de se perceber a importância da opção daquelas matérias específicas na percepção final da obra.

Palavras chave: João Castro Silva / escultura / matéria-prima / método iconológico / Criptoméria-japónica.

Abstract: *In this communication we will develop a brief analysis of some of João Castro Silva sculptures, highlighting the semiotic role of wood used as a starting point for the works, namely the rough woods from the construction sites, the wood brought to the beaches by the storms, or the dense woods of the cryptomeria-japonica, in order to perceive the importance of the choice of those specific materials in the final perception of the work.*

Keywords: *João Castro Silva / sculpture / raw material / iconological method / Cryptometry-japonic.*

Introdução: a matéria

*Porque não valorizamos, nós, a transitória materialidade física e sim a, pre-
tensa, eterna espiritualidade?*

— João Castro Silva, 1999

A migração das formas por entre matérias permite imprevistas trocas semânticas. A migração das ideias por entre as formas elucida os espíritos.

Na escultura são as formas — esculpidas, moldadas, enformadas — que se apossam das matérias — a madeira, o barro, a pedra, o metal — imprimindo nelas as suas verdades. Mas, de facto, não é só assim: a mesma cabeça é diferente se for esculpida na madeira, ou for o barro ou o metal a matéria. Embora na percepção total da obra não se proceda a quaisquer separações, a coisa representada e a qualidade da matéria com que se representa, completam, em simbiose, a integridade semântica da obra. Assim, uma cabeça de madeira tem outra significação e expressividade, porque expressão é informação e sentido, do que a mesma cabeça em barro ou em metal (Potts, 2000).

Dos materiais que usa à maneira como o autor trabalha a peça — a ferramenta e a aplicação da máquina, a força que exerce, o tempo e ritmo do trabalho — à opção mais ou menos detalhada de sugestão final, impregnam a obra final de outras significações.

Ao interrogamo-nos sobre a vida como um todo maior do que ela é, a arte traz-nos essa outra realidade onde é permitido a confluência de tudo quanto desejarmos ter como referente. Sem limites ou preconceitos, deixamo-nos migrar para a obra levando tudo o que realmente somos, mas, frequentemente, esquecendo no subconsciente muita da realidade que está presente em obra, como as matérias e os gestos de que é feita, porque nos encontramos perante o compromisso entre o complexo material e conceptual que o autor instituiu como sendo a obra e a nossa aproximação, com muito menos informação sobre ela em si mas com a nossa história e respostas às incertezas que mais intimamente procuramos encontrar.

Compreendamos, então, que uma escultura é uma sequência de híbridos formados pelas diversas opções dos diversos intervenientes, desde o início à sua fruição, sendo que este fenómeno é verificável em qualquer processo criativo-contemplativo.

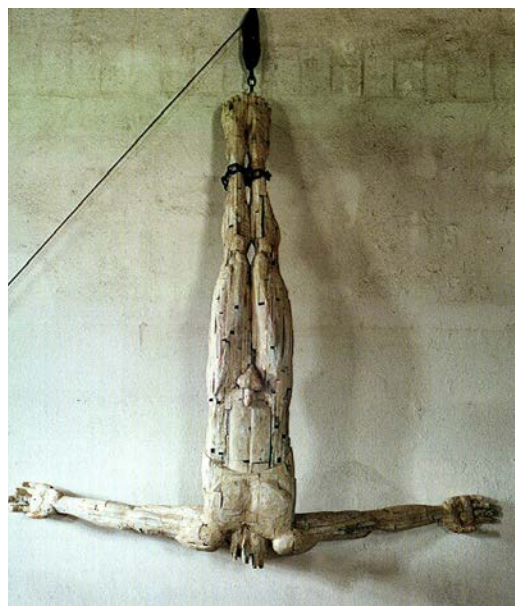


Figura 1 · João Castro Silva, *Deriva*, 2009. Madeiras.

Figura 2 · João Castro Silva, *Cristo — Encenações sobre a Morte*, 1999. Madeiras.



Figura 3 - João Castro Silva, *Cão*, 2016.
Madeiras, tinta.

Figura 4 - João Castro Silva, *Ossos*, 2017.
Madeiras de sargaços, dimensões diversas, projeto
artístico *Evocação da I Guerra Mundial* (2016-2018),
Museu Militar de Lisboa.

1. A obra de João Castro Silva

João Castro Silva nasceu em 1966, estudou escultura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa (FBAUL) seguindo para Londres com o objetivo de desenvolver maiores competências em fundição (curso de “Bronze Casting”, Royal College of Art, 1994). É recorrente as pessoas formadas pela FBAUL terem grande facilidade em se adaptarem a outros meios académicos e profissionais devido á aquisição, no seu percurso formativo, de vastos e variados conhecimentos, tanto na cultura e sensibilidade artísticas como no saber-fazer. Foi isto o que sucedeu com João Castro Silva que, passado algum tempo, regressou a Lisboa, mensurando claramente a importância da formação adquirida na FBAUL, mais profunda, alargada e estruturada do que aquela que encontrou fora. No entanto, trouxe consigo um importante nível de conforto, nomeadamente na segurança que adquiriu ao confrontar-se com outros pares, com outros meios oficiais, tecnológicos e académicos. Isto dá-lhe o impulso da autonomia, iniciando uma permanente atividade criativa escultórica e uma inovadora procura de matéria-prima para o seu trabalho, o que o capacitou a uma maestria na escultura em madeira.

Na primeira exposição individual (*Tentações*, 1996. Galeria Míron Trema, Lisboa) revisita o universo boschiano, pleno de arquétipos oníricos e poéticos. Na senda destes encontros com imaginários estranhos, compostos por inesperadas possibilidades formais de existência, João Castro Silva exerce um exercício de aplicações diversificadas ao nível dos materiais, procedimentos e tecnologias. Trabalha metais, em chapas e filamentos, redes, peças descartadas. Corta, solda, funde, torce. Usa madeiras repescadas de várias origens. Membranas finas que, depois de aplicadas sobre redes, se transformam em favos de mel. As figuras que criou são fortes, transcendentemente transparentes e etéreas, simultaneamente pesadas e leves, ferozes e amáveis, insanas e lúcidas. Estas peças, compostas por aleatórias matérias e formas, estão, todavia, completamente apartadas de qualquer sentido anedótico. Assumem-se apenas como uma singela comemoração do dissemelhante. É através da recolção de materiais que João Castro Silva consegue imprimir a este ciclo produtivo a ousadia formal de serem obras estranhas, figuras não pertencentes ao nosso universo.

É também neste sentido de confluência de “diferentes” transformados em “semelhantes” que João Castro Silva desenvolve temerários ensaios de oragos e relicários (1999). Em figuras esculpidas em madeira integra outros elementos, cujos registos diferenciados enunciam um ecumenismo poético e ontológico ao nível das narrativas e das matérias. Esta tipologia do pensamento criativo parece adensar-se umas vezes e ser esquecido noutras. Mas apenas aparentemente, por-

que quando trabalha um aglomerado de partes da mesma matéria como se de um bloco maciço se tratasse, o pensamento criativo continua um processo similar.

Na obra escultórica de João Castro Silva verificamos uma rigorosa interdependência entre matéria-prima e obra acabada. Cada opção expressa determinada perspectiva do mundo e todas as opções tomadas, desde a escolha da madeira à finalização do trabalho escultórico, convergem para um mesmo fim expressivo potenciando-o semanticamente. Daí a importância no trabalho artístico de todas as opções tomadas do princípio até ao final.

As obras de João Castro Silva são obras totais, prenes de significação, abrindo-se com extrema clareza numa abordagem iconográfica (Panofsky, 1989).

Das matérias-primas comuns da escultura a madeira é aquela que mais próxima está da natureza humana (Potts, 2000). Ao ser esculpida deixa de ser árvore (Ventura, 2016) e passa a ser obra de outro arbítrio alcançando outra natureza — a da arte ou a do espírito, aquelas que necessitam de matéria para se manifestar. O escultor incorpora-lhe outro carácter na sua natureza, que é tudo o que carrega desde a origem, por pouco comemoradas que sejam as sua forma anterior, os solos que nutriu, as brisas que abraçou, as florestas que integrou, a envergadura que foi adquirindo.

De facto, é madeira que João Castro Silva mais utiliza como matéria-prima das suas obras. Analisemos algumas das escolhas mais recorrentes que o autor faz, realçando o papel semiótico das madeiras usadas como ponto de partida para as obras, que subdividimos em três categorias de modo a facilitar a abordagem, nomeadamente:

1. as madeiras rudes provenientes dos estaleiros de obras,
2. as *madeira de maré* (Ventura, 2016:20) trazidas às praias pelas tempestades,
3. e as densas madeiras da grande *Criptoméria-japónica*,

com o objetivo de se perceber a importância da opção daquela matéria específica na percepção final de cada obra ou ciclo de obras.

2.1 As madeiras rudes

As madeiras já usadas em várias atividades, sujas, rachadas, feridas, são uma das proveniências da matéria-prima que mais caracterizam as esculturas de João Castro Silva. São madeiras que aparentemente perderam a dignidade da origem, cortadas em pranchas serviram em estaleiros, cofragens, paletes. Já foram estruturas de edifícios demolidos. Têm histórias de bravura para além da árvore a que pertenceram e da escultura que vão incorporar.



Figura 5 · *Criptoméria-japónica*, fotografia de Wilson (1916).

Figura 6 · João Castro Silva, *Draperies*, 2015. Sala do Veado do Museu de História Natural e da Ciência.

O escultor entalha e cola as pranchas formando um bloco homogêneo que depois esculpe. Tendo uma matriz oficial pragmática cujo objetivo é a consequência expressiva formal, o autor pode recorrer a outras técnicas construtivas numa mesma peça, moldando pranchas entre si com auxílio de prego (Figura 1).

As marcas da degradação pelo uso duro a que a madeira esteve exposta, passam para a peça esculpida e deixam-lhe cicatrizes que vão inequivocamente acentuar alguma tragédia enunciada (Figura 2).

Por vezes o escultor ousa a ironia assumida pela aplicação da cor, fazendo inverter sinais que remetem para percepções contraditórias (Figura 3).

2.2 Madeira de maré

Num processo de descoberta poética e criação plástica, João Castro Silva parece inverter as questões do fazer, permitindo-se recolectar matéria já imbuída dos valores semânticos antropomórficos desejados. Continua a ser a árvore o grande protagonista destas obras: ramos decepados, curtidos pelas águas do mar, erodidos por rolar nas areias, esbranquiçados pela salmoura, as *madeira de maré* — ossos humanos (Figura 4).

Quase como num jogo inocente, onde só existe a transparência das coisas, João Castro Silva aplica em obra quase diretamente estas pequenas madeiras de sargaços calcificadas. Aí os pequenos troncos passam a ossos corroídos de soldados desconhecidos mortos em desventuradas guerras. É esta limpidez do alcance da obra que possibilita a escultura de João Castro Silva resplandecer.

2.3 Madeira da *Criptoméria-japónica*

Noutras situações, a matéria-prima é madeira de árvores que vencem o nosso tempo, podendo viver na casa dos milhares de anos. Advém de entes de metabolismo mais lento do que o nosso, de verticalidade extraordinária dos seus 70 m de envergadura, com folhas que lembram vegetações de épocas muito mais antigas. A matéria-prima tem um odor agradável e é rosada como a pele do escultor, leve e com uma densidade de 300 a 420 Kg por m³. A *Criptoméria-japónica* (Figura 5), um tipo de cipreste oriundo da China ou Japão, é hoje endémica em muitos outros locais do mundo, como nos Açores, onde se sobrepôs à floresta autóctone da Laurissilva. É uma forte e resistente árvore, daí o ser uma árvore de culto, envolvendo os santuários e os templos nipónicos (Zuzuki, 1987).

João Castro Silva consegue incorporar nesta madeira a ductilidade da água, a leveza do ar, o peso da pedra, a uma estranha espacialidade de luz. Isto pode-se constatar na exposição instalativa *Draperies* (Figura 6) na Sala do Veado do Museu de História Natural e da Ciência que decorreu no ano de 2015.

O valor semântico de cada peça exposta é tão expressivo, eloquente e diverso, que remete o observador para uma transcendência, transformando-o em contemplador. E também modifica o espaço. Sacraliza-o. A oscilação parece existir e ser permanente, comprometendo o olhar e a percepção do ar em movimento.

As cisões entre as tábuas marcam o todo como veias ou como sulcos de navalha. As ideias irrompem à medida que os olhos afagam as superfícies. A delicada leveza das peças e da instalação surpreendem por contrariarem o próprio conceito de matéria esculpida. O têxtil sobrepõe-se-lhe. A ideia sobrepõe-se à matéria. De facto as peças parecem levitar acima do chão com a ajuda do ar. Ao circular por entre elas percebemos a sua verdadeira natureza, mas aí já a nossa percepção se encantou. Jogar com estes limites e saber não cair em redundâncias estéticas redutoras ou hiper-habilidades, demonstra uma criação e saber fazer de mestre. Por instantes vem-nos à memória o assombramento dos *Abakans* ou os corpos lacerados de Magdalena Abakanowicz (1930), as redentoras figuras de Antony Gormley (1950), os vultos suspensos dos *Pronomes* de Ana Vieira (1940), a fragilidade cenográfica das instalações de Kaarina Kalkkonen (1952), o travo de algum acampamento improvisado de migrantes ou de vivências já desusadas da urbanidade mediterrânica. As tapeçarias alvas, dependuradas em linhas vagas que unem vão a vão e recortam o espaço, são cortinas, separações que escondem do olhar para além de si, podem ser mortallas, sudários, mantéis. Podem ser tudo aonde a imaginação ilusória nos transporte. Podem referenciar-se como absurdos ou fascinios, grandes utopias ou pequenas verdades. Mas são esculturas relevadas em madeira de *Criptoméria-japónica*, variando entre os 135 e os 200 cm em altura ou largura, em que o espessamento não ultrapassa os 7 cm. A branda força da árvore está presente, as fibras sedosas permitem um toque de pele, embora visual. A energia específica da matéria-árvore funde-se àquela que é própria ao escultor. O polimento final é semelhante ao que o santeiro ou o imaginário dão à sua imagem e é do domínio da pintura. A pintura, velada, encobre a matéria sem a esconder, no entanto, obriga-a a fingir-se mármore, pele, aumentando o protagonismo semântico das obras. A árvore transfigura-se.

Cada peça é como tecido de árvore lavado que seca ao ar, e, por mais que pareça contraditório, como animal que lambe as feridas para as sarar. Porque a arte sara. É “curativa”, disse-o Louise Bourgeois.

Conclusão

Ainda sobre a frase de João Castro Silva que sublinhámos no início — *Porque não valorizamos, nós, a transitória materialidade física e sim a, pretensa, eterna espi-*

ritualidade? — Proponho pensarmos que é a “transitória materialidade física” que nos permite ter liberdade e autonomia para engendrarmos alguma “eterna espiritualidade”, ou, com maior focagem sobre o que temos vindo a falar, podemos afirmar que é através das matérias de que é feita que a obra revela a sua substância, emancipando-se conceptualmente, daí a importância, quase deontológica, nas escolhas e diversas opções que o autor vai fazendo ao longo da sua realização, pois serão um fator de comunicação intrínseco, assumindo-se assim um compromisso de sustentabilidade conceptual e criativa.

Referências

- Panofsky, Erwin (1989). *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Presença.
- Potts, A. (2000). *The Sculptural Imagination, Figurative, Modernist, Minimalist*. Londres: Yale University Press.
- Silva, João Castro (1999). *Homens Eternos Homens Efêmeros* (catálogo). Lisboa: Trema — Arte Contemporânea.
- Ventura, C. A. (2016). *Apontamentos sobre a Escultura em Madeira. Possibilidades do Tronco e seus Elementos*. Tese de Mestrado em Escultura. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. http://www.repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28550/2/ULFBA_TES_1001.pdf
- Zuzuki E., Tsukahara J. (1987). *Age structure and regeneration of old growth Cryptomeria japonica forests on Yakushima Island*. Tokyo: Bot. Mag, pp. 223-241.

O que resta e o que se quebra na poética da perda e da destruição na casa labirinto de Raquel Andrade Ferreira

What remains and what is broken in the loss and destruction poetic in Raquel Ferreira's labyrinth house

ADRIANE RODRIGUES CORRÊA* & EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES**

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

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Programa de Pós-graduação Mestrado em Artes Visuais. Bolsista FAPERGS/CAPES. Centro de Artes (CA) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Centro de Artes (Cearte), R. Cel. Alberto Rosa, 62 — Centro, Pelotas- RS CEP: 96010-770, Brasil. E-mail: drica.correa@yahoo.com.br

**Brasil, artista visual e pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Centro de Artes (CA). Grupo de Pesquisa: Deslocc: deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas CNPq/UFPEL. Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Centro de Artes (Cearte), R. Cel. Alberto Rosa, 62 — Centro, Pelotas- RS CEP: 96010-770, Brasil. E-mail: dueduarda.ufpel@gmail.com*

Resumo: O presente artigo versa sobre as obras videográficas e objetuais “era domingo e o almoço havia sido servido” e “Narrativas de uma destruição” da artista brasileira e pesquisadora em arte Raquel Andrade Ferreira, realizadas no período de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Porto Alegre-PGAVI/UFGRS, sob orientação do prof. Dr. Hélio Ferverza. As duas obras são abordadas evidenciando a relação estabelecida entre o objeto em seu contexto de uso poético e o objeto em suas redes simblicas de perda e transformação da casa em espaço de destruição, caos e labirinto da artista mulher. Assim como, evidenciaremos, alguns aportes teóricos evidenciados em sua tese e outros, como Rafael Ortiz, artista que se constituiu a partir de demolições, destroços, quebras e outras ações de destruição no âmbito amplo e a artista Martha Rosler que cerca-se das práticas do quebrar no campo doméstico.

Palavras chave: Destruição / casa labirinto / perda.

Introdução

O presente artigo versa sobre as obras “Era domingo e o almoço havia sido servido” e “Narrativas de uma destruição — Parte V.” da artista brasileira e pesquisadora em arte Raquel Andrade Ferreira, que fazem parte de sua tese desenvolvida na linha de pesquisa em poéticas do processo no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFGRS, sob orientação do prof. Dr. Hélio Ferverza. A tese sob o título: *Espaço da Perda e da Destruição, o labirinto como metáfora da casa e vice-versa na constituição de uma poética contemporânea, serviu como fundamento para podermos identificar motivação no campo prático como teórico* para basilar nossa argumentação. As duas obras são abordadas levando em consideração a relação estabelecida entre o objeto e o gesto de uso levando em considerações algumas premissas: a relação do objeto antigo com a sua tradição simbólica na uma cultura local social e econômica na cidade de Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul, local onde reside a artista. Assim como, as relações de perda e transformação da casa em espaço de destruição, caos e labirinto evenciado por uma artista mulher.

Raquel Andrade Ferreira é natural de Herval e reside em Pelotas. Atu-

Abstract: *This article deals with the videographic and object works “It was Sunday and lunch had been served” and “Narratives of a destruction” by Brazilian artist and art researcher Raquel Andrade Ferreira, produced during her doctoral period in the Visual Arts Postgraduate Program, at Federal University of Porto Alegre — PGAVI/UFGRS, under the advisement of Prof. Dr. Hélio Ferverza. These two works are analyzed through showing the established relation between the object in its poetic use context and the object in its symbolic networks of loss and transformation of the house in a destruction space, in chaos and in labyrinth of the woman artist.*

Keywords: *Destruction / labyrinth house / loss.*

almente, é professora de Artes no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia — Rio Grande do Sul, no campus Rio Grande. Desde o desenvolvimento de sua pesquisa na graduação, a artista utiliza sua casa-ateliê para a produção de seus objetos artísticos, isto é, o espaço doméstico é o espaço de criação e de cognição. A casa é o mote de sua pesquisa em que amplia a significação e percepção da casa em labirinto, lugares de afetos, desafetos, de perda, destruição e ressignificação.

1. Era domingo e o almoço havia sido servido

A obra “Era domingo e o almoço havia sido servido”, realizado em 2013 (Figura 1), exposta no Espaço de Arte Àgape na cidade de Pelotas é constituído por alguns objetos, um prato ornado com uma estampa de uma paisagem preso a parede, e demais objetos domésticos — xícaras, bules e pratos quebrados e agrupados no chão, logo abaixo do objeto pendurado. Nessa disposição, a artista inicialmente nos revela duas relações com os objetos. A primeira relação é suscitada quando nos deparamos com o prato decorativo pendurado na parede. O mesmo nos induz a sua apresentação como peça decorativa em paredes de salas de jantar e na cozinha, de algumas residências atuais, mas usualmente nas casas de famílias economicamente abastadas. Os pratos decorativos eram símbolo de tradição no passado, quando as famílias faziam questão de imprimir suas iniciais e brasões em louças da mais fina porcelana.

Encontramos alguns desses em antiquários que se sucedem na cidade de Pelotas onde Ferreira reside. Simultaneamente avistamos logo abaixo do prato decorativo, no chão, os cacos de objetos, deslocados de seu caráter estético e usual. Ao lermos o título, a segunda relação nos leva a outro sentido daqueles objetos, a da destruição de uma cobertura de mesa. Essa percepção nos conduz a mesa da artista ou a outras mesas, em que a disposição de objetos em uma situação doméstica, mais especificamente de um almoço dominical, em que tradicionalmente arrumamos a mesa com as melhores louças, as cobertas de mesa ricamente adornadas para reunir a família estão quebrados. O único prato preservado é o prato ovalado com a paisagem, que geralmente é o continente da comida principal, ou seja, a artista preserva um único prato em que a natureza é estampada em sua placidez clássica e todo o resto do aparato de um suposto almoço foi destruído. Nesse ínterim identificamos a representação de uma relação de afeição que é perdida, nos induzindo a crer que o ritual do almoço de domingo ruiu. Nesse momento Ferreira nos faz sentar a mesa da casa labirinto, conceito que desenvolve em sua tese:



Figura 1 · Raquel Ferreira. *Era domingo e o almoço havia sido servido*, 2013. Fotografia. Fotos de Camila Hein.

É um espaço mental que foi se constituindo dentro da casa. [...] se o labirinto evoca a experiência da perda de orientação, através da desconstrução de um sentido único, verifico que as experiências dadas nos meus trabalhos apontam para outra percepção espaço-temporal que são próprios dos espaços labirínticos. [...] como um conceito que engendra um mundo objetivo e subjetivo da casa, que faz dela um abrigo confortável e ao mesmo tempo um espaço de transmutação do que nos constitui, do que ganhamos e do que perdemos, próprio do cotidiano (Ferreira, 2015: 92).

Ou seja, a obra nos dá a ver o que a casa abriga cotidianamente e que nem sempre é visível, que são os conflitos interpessoais geralmente expurgados quando nos reunimos em torno de hábitos sociais, ou seja, quando sentamos juntos numa mesa de domingo, num belo domingo de sol e “quebramos os pratos”, ditado brasileiro para nos referirmos ao desabafo das dores, dos conflitos e das diferenças. A artista desacoberta por meio da destruição dos objetos no âmbito doméstico, a desorientação, a perda e a desordem da casa.

2. Narrativas de uma destruição — Parte V

Na obra “Era domingo e o almoço havia sido servido” a artista, nos apresenta o que resta de um almoço na casa labirinto, casa desorientada, no que tange a configuração tradicional de objetos e mobiliário, que comumente rege a configuração que representa também a estrutura familiar e social. À mesa da casa de Ferreira já não estão mais os pratos, pois a louça foi quebrada, quebraram-se os pratos no almoço de domingo, poderíamos reafirmar. Lembremo-nos que no título da obra o sujeito é indeterminado, somos todos sujeitos convidados a imaginar o que haveria ocorrido depois que o almoço foi servido e assim juntar e catar os restos da louça pois quem não quebrou os pratos destruiu os elos. Segundo Baudrillard:

... os móveis e os objetos existem aí primeiro para personificar as relações humanas, povoar o espaço que dividem entre si e possuir uma alma. A dimensão real em que vivem é prisioneira da dimensão oral que tem que significar. Possuem eles tão pouca autonomia nesse espaço quanto os diversos membros da família na sociedade. Seres e objetos estão alias ligados, extraíndo os objetos de tal conluio uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar sua “presença” (Baudrillard, 1997:22).

No caso dessa obra os objetos aludem a personificação de fatos corriqueiros ao sentarmos em uma mesa, o conflito e o apaziguamento, esse último apartado nas representações factuais e objetuais da artista. Na obra “Narrativas de uma destruição -Parte V.”, a destrição, o gesto de quebrar é potencializado, pois

trata-se de um vídeo em destruída.

A obra de vídeo registra uma performance realizada em agosto de 2012 no espaço conhecido como "Garagem experimental da casa da Alice" projeto de extensão do Centro de Artes da UFPel. Essa performance foi registrada em vídeo e fotografia, em tempo real. Esse trabalho foi apresentado na exposição coletiva *Artes e Ofícios para Todos I*, que ocorreu em setembro de 2012 no Galpão das Artes e Ofícios da cidade de São Paulo. Consiste em uma ação onde um armário antigo, do tipo cristaleira, é destronado através de um gesto de destruição violento. Seu interior encontrava-se repleto de alguns objetos de louça e porcelanas decorativas, mas também alguns outros de uso diário, tais como: xícaras, pratos, sopeiras, jarros. (Figura 2, Figura 3).

O armário aqui em questão foi adquirido em um Antiquário na cidade de Pelotas, oriundo de expedições de garimpo em feiras e lojas de antiguidades, realizadas constantemente por Ferreira. A cidade de Pelotas teve uma formação original dentro do Estado, foi núcleo das charqueadas, as mesmas fazendo fortunas e fomentando a importância econômica e a tornando por excelência um centro industrial e comercial. O charque era exportado para a Europa em frotas de navios, esses quando retornavam ao sul do país traziam os objetos, mobiliários e diversos adornos. Embora Pelotas tenha aos poucos se destituído do poderio econômico, ainda se evidencia por meio de seus prédios, objetos e adornos construídos e adquiridos durante o período de riqueza (Magalhães, 2011).

O modelo de armário escolhido, tipo cristaleira, é comumente encontrado em muitas casas e geralmente localizado em lugares de grande visibilidade guardando objetos decorativos em salas de estar e é esse enquanto continente de relicários que é destruído pela artista. Não há como deixar de apontar o gesto que destrói como a *contramão do gesto que* o conserva os guardados herdados simbolizando o período em que charqueadores revelavam um estilo de vida afortunado de refinamento de maneiras e espíritos. Aristocratas, cheios de prestígio (Magalhães, 2011). Ferreira quebra, danifica, inutiliza, avaria, estraga, fende, racha, lassa, fratura, despedaça como ato de destruição (Figura 4, Figura 5, Figura 6).

Ela revela que "...a quebra nos meus trabalhos como uma destruição, visto que é uma ação voluntária de demolir, de arruinar, de causar estrago" (Ferreira, 2015:149). Segundo Vilém Flusser o gesto de destruir significa "...derogar unas reglas por las que las cosas se ordenan, de manera que esas cosas se desmoronan" (Flusser, 1994:80). Ou seja, a artista enaltece que ao praticar atos de destruição dos objetos do cotidiano de uso doméstico são operações de perda ou ainda uma vontade de transformar as coisas em consequência gerar o desapego (Ferreira, 2015). Embora reconheçamos a relação estreita com um ato

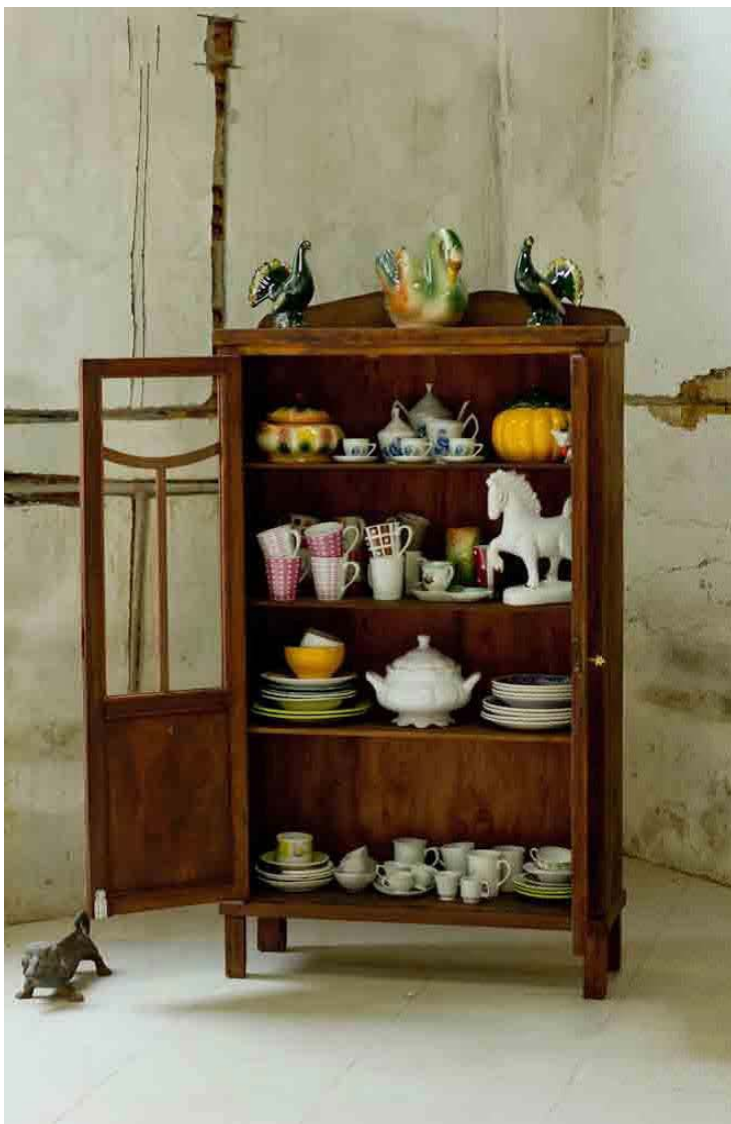


Figura 2 · Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição*
— Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.



Figura 3 · Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição*
— Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.

Figura 4 · Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição*
— Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.



Figura 5 · Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição*
— Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.



Figura 6 · Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição*
— Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.

paradoxal de destruição de tradição cultural da cidade que habita, é necessário evidenciar os vínculos com o campo da arte, fundamentalmente com gestos de destruição de artistas.

Desde o início dos anos 1960, Raphael Montañez Ortiz produziu uma série de trabalhos cujos gestos e procedimentos artísticos são da ordem da destruição na série *Achados Arqueológicos* (Figura 7). Nesse período, o artista destrói objetos do mobiliário doméstico fabricados industrialmente, tais como camas, sofás, poltronas, cadeiras, almofadas, ente outros. Ferreira posteriormente destrói, assim como o artista, entretanto os objetos e em alguns momentos seus continentes, escolhidos e provenientes do espaço doméstico da casa e não numa dimensão industrial. Na época o gesto de destruição de Ortiz liberava os objetos de sua memória (Ferreira, 2015:242), de uma memória capital.

Os gestos de Ferreira se por um lado dilaceram objetos e os sentidos, a memória atribuídos a eles numa instância cultural em que são conservados como relicário da opulência econômica na cidade de Pelotas, por outro lado alcança outros significados mais amplos quando os aproximamos de um gesto comumente empregado no contexto da casa, a lida feminina. Obviamente que, os gestos de quebrar pratos se opõem ao gesto mais comum no trabalho dos dias, comumente papel feminino na casa, ou seja de lavar, guardar, ajeitar as louças (Figura 8, Figura 9). Não podemos descartar essa relação factual nos imbuída dia a dia:

Cotidiano é aquilo que nos é dado a cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. (Certeau, 2009:31)

O autor nos redireciona as maneiras pela qual o gesto passa a ser no cotidiano o que nos prende e o que nos torna humanos históricos, e que consequentemente nos indica uma condição feminina: “mulheres não quebram os pratos”. De qualquer maneira, Ferreira se opõem a essa condição feminina por meio do desapareço aos objetos da casa, da cozinha, postados a mesa. A partir de tais questões podemos identificar similitudes com a obra da artista americana Martha Rosler que se utiliza em sua prática artística do ambiente doméstico e dos objetos que o habitar. No vídeo *Semiótica da cozinha*, de 1975 (Figura 10), a artista se coloca postada diante de uma câmera, atrás de uma mesa coberta de objetos e utensílios de cozinha. Partindo de uma sequência alfabética, nomeia cada um desses objetos acompanhado de gestos agressivos que evidenciam com in-



Figura 7 · Raphael Montañez Ortiz. *Untitled [Wine Cabinet Destruction]*, 1986. Performance privada, comissionada, realizada na casa de Francesco Conz, Merano, Itália.

Figura 8 · Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição* — Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.



Figura 9 · Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição*
— Parte V, 2012. Performance. Foto: Camila Hein.



Figura 9 · Martha Rosler, *Semiótica da cozinha*, 1975.

Frames de um vídeo em preto e branco (6 minutos).

Fonte: <https://digartdigmedia.wordpress.com/2016/11/23/semiotics-of-the-kitchen-consumismo-e-os-media/10jpg>.

tensidade o movimento do uso. Esse vídeo pode ser considerado uma crítica ao papel tradicional da mulher no ambiente da casa. Notamos também que ao agarrá-los com agressividade, a artista expressa o esgotamento e a quebra de convenções de comportamentos triviais do cotidiano feminino. Ao destruir os objetos, a cristaleira desvela quem quebrou os pratos depois do almoço servido.

Conclusão

É importante destacar que a produção de Ferreira se movimenta no contínuo do cotidiano, com meios e materiais que estão ao nosso alcance e em uso nas nossas casas, mas sem alusão a algo para além de seu uso. Por isso, poeticamente a artista os retira da essencialidade e de sua estabilidade, os direcionando as estruturas inconscientes e ideológicas. Desde a tenra idade sabemos como usar uma simples faca para cortar o pão, pegar alça de uma chávena, porém, quando a artista propõe outros gestos para acionarmos seus usos, uma outra maneira de os manipularmos, esse ato gera novos significados, uma ruptura e a relação das pessoas com eles, bem como questões de gênero e sócio culturais. Segundo Rosa Martinez no célebre texto *O trabalho dos dias*:

Há exercícios manuais que são como pequenas iluminações pois nos conscientizam de que nossa vulnerabilidade é paradoxalmente nossa força, de que nossa inevitável dor forma parte da lógica do ser vivente e de que o tédio que invade os recantos de nossas habitações cotidianas vibra uma lacerante verdade sobre o sentido de nosso estar no mundo (Martinez, 1998:1).

A verdade de Ferreira se insinua nas ruínas dos aparatos usuais domésticos, nos cacos de uma louça servida durante um almoço de domingo na casa labirinto.

Referências

- Baudrillard, Jean (1997) *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 85-273-0104-0.
- De Certeau, Michel (2009) *A Invenção do Cotidiano 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. ISBN: 978-85-326-1148-2.
- Ferreira, Raquel Andrade (2015) *Espaços da perda e da destruição : o labirinto como metáfora da casa e vice-versa, na constituição de uma poética contemporânea*. Porto Alegre: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul & Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. 270pp. [Consult. 2107-12-20]. Disponível em URL <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131026>.
- Flusser, Vilém. (1994) *Los Gestos. Fenomenología y Comunicación*. Barcelona: Helder. ISBN: 84-254-1832-1
- Magalhães, Mario Osório (2011) *História e Tradições da Cidade de Pelotas*. Porto Alegre: ardotempo. ISBN: 978-85-62984-20-4.
- Martinez, Rosa (1998) *Rivane Neuenschwander*. São Paulo: XXIV Bienal de São Paulo. [Catálogo].

A poética da matéria natural que se transmuta em organicidade: o olhar ecológico da artista Semea Kemil

The natural matter's poetics that transmutes in organicity: an ecological look of artist Semea Kemil

CLÁUDIA MATOS PEREIRA*

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

*Brasil, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: claudiamatosp@hotmail.com

Resumo: Este artigo apresenta a reflexão da artista plástica brasileira Semea Kemil. Através da arte, ela traz uma resignificação para a matéria natural, mesclando-a com materiais que ela recicla e reaproveita em suas experimentações e processos. Semea sensibiliza-se com a ideia de identidade da Natureza e atua como uma mediadora simbólica. Seu olhar metafórico se desloca para a matéria descartada pelo homem, que é reconfigurada como uma possibilidade de estabelecer um vínculo ou de repensar a Natureza.

Palavras chave: Arte e ecologia / escultura / matéria natural / imagem e cultura / Semea Kemil.

Abstract: *This article presents the reflection of Brazilian plastic artist Semea Kemil. Through art, she brings a re-signification of natural matter, blending it with materials that she recycles and re-uses in her experiments and processes. Semea sensitizes herself to the idea of Nature's identity and acts as a symbolic mediator. Her metaphorical gaze shifts to matter discarded by man, which is reconfigured as the possibility of establishing a bond or rethinking Nature.*

Keywords: *Art and ecology / sculpture / natural material / image and culture / Semea Kemil.*

Introdução — o percurso da artista

A artista plástica Semea Kemil nasceu em Ewbanck da Câmara, no Estado de Minas Gerais, Brasil. Graduiu-se em Artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em 1986. Participou de várias exposições individuais e coletivas. Inicialmente, dedicou sua carreira à pintura. O abstrato predominava em suas obras, onde as manchas e pinceladas sugeriam, por vezes, formas e algumas geometrias subliminares. As texturas, carregadas de expressão matéria, já acenavam previamente que o seu percurso artístico iria deslocar-se do bidimensional para a tridimensionalidade. Naquele período, a coleta de pigmentos naturais para utilização conjunta com a tinta acrílica, já era o prenúncio de que ela seria uma pesquisadora das possibilidades plásticas dos materiais.

Influências — povoam seu imaginário: a caligrafia árabe, (decorrente de sua descendência. As curvas e espaços vazados de algumas obras relembram esta caligrafia e também os *Muxarabis*, cujo teor exótico faz parte da arquitetura popular árabe); a observação cotidiana da artista sobre as atividades de croché de sua mãe (sempre envolvida com linhas, novelos e barbantes); a linha de pensamento, vida e obra do artista Frans Krajcberg que afirmava: “a humanidade pode criar um futuro próspero, justo e seguro, garantindo sua própria sobrevivência”. E ainda: “precisamos reexaminar as grandes questões do meio ambiente e formular soluções realistas” (Krajcberg 2011:9). Semea comunga destes ideais para elaboração de seu *Conceito*, mas segue um caminho próprio.

O olhar crítico da artista se debruça sobre as questões da ecologia, preservação do meio ambiente, sustentabilidade e reciclagem de materiais. Ao perceber o território ao seu redor, onde estavam terrenos baldios repletos de lixo, papéis, sacos de cimento vazios, embalagens despejadas indiscriminadamente, sentia-se indignada com este desrespeito e inconsciência. Iniciou a coleta destes materiais para uso posterior.

Ao viver em Campo Belo, Minas Gerais teve contato com a Natureza e com a argila natural específica da região, muito macia e com ótimo teor de plasticidade. Um fato marcante desviou-a da pintura para a escultura, no ano de 2005. Ao ver um caminhão repleto de cascas de arroz, de um tom dourado, ficou maravilhada com texturas e cores, com a leveza do material e suas possibilidades. Iniciou uma série de trabalhos que incluíam cascas, pinhas, sementes, folhas secas, gravetos, palhas, etc. A matéria orgânica a encantou.

Aprendeu a trabalhar com o *Papel Machê*, conheceu as técnicas do *Paper Clay* (papel com argila) mas concebeu ‘uma técnica com fórmula e proporções próprias’ em que, até a cola empregada à base de bagaço de cana (carboximetilcelulose), é também completamente natural. Inovou em não utilizar a cola

industrial, e em não usar a cola à base de farinha de trigo, que exigiria o uso de um bactericida. Seu processo artístico resulta de investigação de materiais e experimentação, com tentativas de renovação em seus procedimentos, pois utiliza esta técnica, há mais de 10 anos. Desenvolveu um tipo especial de *Paper Clay*, em que há maior quantidade de papel e menos argila, com secagem natural. Ela é rigorosa na metodologia de execução, realizando todas as fases, de uma maneira ecologicamente correta e responsável. As obras que cria são duráveis e não passam por quaisquer processos de cozimento, evitando assim, o consumo de energia.

As primeiras experiências com *Paper Clay*, juntamente com matérias naturais, resultaram em peças de tonalidades mais claras e neutras, que se fundiam a telas, a painéis em madeira e a armações de ferro, em tonalidades mais fortes com o predomínio das cores: ocre, cinza, preto, marrom e vermelho, sendo sempre bidimensionais. A geometria ainda estava muito presente no conjunto de suas obras. A passagem da pintura para a escultura e a transição para as formas orgânicas, serão apresentadas no item "*Esculturas de Parede*".

1. Processo criativo — o ideário

Semea Kemil tem realizado trabalhos artísticos únicos, com uma linguagem própria. Suas esculturas parecem subir nas paredes e se movimentar. Ela as define como "*Esculturas de parede*". Em entrevista, a artista declara que dialoga com fragmentos da Natureza, materiais naturais e recicláveis, retirados do lixo e revela: "procuro transcender o mero registro da realidade, não necessariamente definida ou reconhecível, avaliando a ação predatória do homem contra o meio ambiente" (Kemil, comunicação pessoal, 2017).

Barbara Denis-Moreal (2010:9) afirma que cada vez que um trabalho artístico, por sua simples presença em um espaço de exposição, se coloca diante de nós, nos obriga a pensar de uma forma diferente sobre nossa relação com a Natureza. Para Semea Kemil, a Natureza é um compromisso com a consciência.

Segundo Michael Archer (2012:236) "a arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado." Para Anne Cauquelin (2005:11-2) "a arte contemporânea exige uma junção, uma elaboração: o aqui-agora da certeza sensível não pode ser captado diretamente." Semea percebe a arte contemporânea como lugar/espaço de encontro sensível diante deste mundo globalizado repleto de sincronicidades. A arte é ação, partilha. O aqui-agora é fugaz. A experiência sensível fica. A percepção desperta. A memória conscientiza.

2. A Escultura como Metáfora

Segundo Rosalind Krauss (2001: 301) os artistas Henry Moore e Jean Arp, usavam a escultura para criar uma metáfora, visando estabelecer o significado abstrato de seu trabalho; assim eles “estavam afirmando que o processo de criação da forma, é para o escultor, uma meditação visual sobre a lógica do próprio desenvolvimento orgânico.”

Ao conhecer o trabalho de Semea Kemil, percebe-se que o seu processo de preparação da matéria reciclável, o ato de rasgar/cortar os diversos tipos de papéis, mergulhar, espremer, misturar, adicionar elementos e pigmentos, incorporar argila, criar, moldar, conceber, sobrepor, concluir, aguardar a secagem — toda esta dinâmica — é reflexão/meditação e pensamento contínuos. É a *metáfora da transformação* da matéria inerte e degradada, em outra “substância reconstruída” passível de um diálogo com o espectador, para conscientizá-lo.

3. “Esculturas de Parede”

Embora as obras de Semea Kemil não sejam imitação da Natureza, nossa percepção, aliada à memória estabelece analogias na interpretação visual.

Franz Krajcberg (2014:266) comenta acerca de seu próprio trabalho: “eu queria romper o quadrado, sair da moldura. Tinha mais de uma razão para isso. A Natureza ignora o quadrado: o movimento gira.” Esta fala de Krajcberg poderia ser um diálogo fictício com Semea, ao discutir sobre uma série de obras dela, em que se destaca aqui, o *Jardim da vida* (Figura 1). Neste caso não há um quadrado, mas sim um retângulo preto que, de certa forma, é o leito de uma forma orgânica em *Paper Clay*. O seu movimento sinuoso parece desejar se levantar e sair de seus invólucros definidos. Esta forma, de tonalidade cinza, apresenta longitudinalmente uma faixa vermelha, similar a uma espinha dorsal ou eixo de sustentação. Esta obra move-se para sair da bidimensionalidade: este é o momento precursor do salto na obra desta artista.

O título *Jardim da vida*, nos remete ao pensamento de Gotfried Leibniz (2016: 58) sobre a matéria viva, a parte e o Todo, quando o autor declara: “cada porção da matéria pode ser concebida como um jardim cheio de plantas e como um Tanque cheio de peixes” e revela que cada ramo, cada membro do animal, ou gota de seus humores “é ainda um tal jardim ou um tal tanque.”

Sugere-se aqui a abordagem da Natureza, de Leibniz, como alegoria e horizonte interpretativo das formas criadas pela artista. As obras de Semea iniciam um processo de saída das formas geométricas e de abandono gradual dos suportes em madeira e ferro. Na *Série Trópicos* (Figura 2), seis formas orgânicas parecem sair para um movimento, libertando-se dos quadrados, como se os



Figura 1 · Semea Kemil, 2012, *Jardim da Vida*, dimensões: 215 cm x 45 cm. Escultura de parede em *Paper Clay* e madeira, técnica mista. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.



Figura 2 · Semea Kemil, 2012, *Série trópicos* — 6 módulos. Painel formado por Esculturas de parede em *Paper Clay*. Cada módulo possui 40 cm X 40 cm. Medida total do painel: 174 cm de largura por 120 cm de altura. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.

Figura 3 · Semea Kemil, 2012, *Gênese* — 4 módulos. Painel formado por Esculturas de parede em *Paper Clay*. Cada módulo possui 58 cm de diâmetro. Medida total do painel: 190 cm por 150 cm. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.

fragmentos e vestígios restantes de matéria preta, fossem indícios de quadradinhos fechados, que as prendiam.

A *Série Gênese* (Figura 3) é composta por quatro formas orgânicas a insinuar um livre movimento pela parede. São similares a células ou pequenos corpos autônomos. Suas conformações recordam uma espécie de fungos denominada *Hyphal growth*. Esta obra pode dialogar com a teoria da Monadologia, de Leibniz (2016: 39-41): “a *Monad* de que vamos falar aqui não é outra coisa senão uma substância simples, que entra nos compostos; simples, quer dizer, sem partes.” O autor complementa: “todo o ser criado está sujeito à mudança”, mesmo para a *Monad* criada, a mudança será contínua em cada uma.

As formas orgânicas de Semea, na *Série Estações* (Figura 4 e Figura 5) *Verão e Primavera*, assim como, as obras *Raízes I e II* (Figura 6 e Figura 7) refletem uma liberdade de composição, sobreposições de matéria, utilização de pigmentos em cores mais vibrantes. Parecem ter vida própria. Sob este prisma, segundo Leibniz (2016:44), cada *Monad* criada “contém uma certa perfeição, há uma suficiência que as torna fontes de suas ações internas e por assim dizer, Autômatos incorpóreos.”

A obra da *Série Horizonte Perdido* (Figura 8) expressa a ideia de um organismo autômato em movimento, ou remete à imagem do fragmento orgânico, cujo eixo central assemelha-se a uma espinha dorsal ou cartilagem. A ideia de ação e movimento no espaço tornam-se evidentes na força da série completa, exposta na parede.

A *Série Trilha do Mar* (Figura 9 e Figura 10) é composta por trinta peças de quatro tamanhos diversos. Pode-se observar duas obras da série. A quietude, o silêncio das texturas e formas se amainam no branco. O processo da artista consistiu inicialmente em trabalhar a *Memória*. Ao *Paper Clay*, foram adicionados metros de barbante branco, num exercício inconsciente da artista em expressar conexões possíveis, com relevos. Estes barbantes entravam em sua casa, nas embalagens, desde a sua infância. Eram guardados em pequenos rolos, deixados pela mãe da artista. Foram encontrados, mais de dez anos após a sua morte. A modelagem inicial foi um ato de homenagem da artista, dedicado à sua mãe, porém os barbantes foram se tornando fios condutores para uma concepção de pureza, do branco e do ideal que a artista detém, de uma água pura e cristalina. Uma metáfora para o oceano foi concebida de forma imprevisível neste processo.

O conjunto, quando exposto, é um convite para uma imersão na dimensão simbólica do espaço submerso do Planeta — os oceanos — e para repensar as agressões exercidas pelo homem, neste universo a que não temos um acesso visual frequente. Aqui o branco prevalece como caráter simbólico. Sobre a cor,



Figura 4 · Semea Kemil, 2015, *Série Estações*,
título da obra: Verão, dimensões: 95 cm x 60 cm.
Escultura de parede em *Paper Clay*. Fonte: fotografia
de Humberto Nicoline, 2017.

Figura 5 · Semea Kemil, 2015, *Série Estações*,
título da obra: Primavera, dimensões: 95 cm x 60 cm.
Escultura de parede em *Paper Clay*. Fonte: fotografia d
e Humberto Nicoline, 2017.



Figura 6 - Semea Kemil, 2015, *Raíces I*, dimensões: 70 cm x 48 cm. Escultura de parede em *Paper Clay*.

Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.

Figura 7 - Semea Kemil, 2015, *Raíces II*, dimensões: 70 cm x 48 cm. Escultura de parede em *Paper Clay*.

Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.



Figura 8 · Semea Kemil, 2014, *Série Horizonte Perdido* — 10 módulos. Título deste módulo: *Horizonte Perdido*, dimensões: 55 cm x 52 cm. Escultura de parede em *Paper Clay*. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.



Figura 9 · Semea Kemil, 2016, *Trilha do Mar I*, dimensões: 70 cm x 35 cm. Escultura de parede em *Paper Clay*. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.



Figura 10 · Semea Kemil, 2016, *Trilha do Mar II*, dimensões: 70 cm x 35 cm. Escultura de parede em *Paper Clay*. Fonte: fotografia de Humberto Nicoline, 2017.

Patrícia Franca (2006:197) revela: “uma matéria inerte ou branca é rica ou está impregnada de uma expressão latente que, à menor agitação de sua substância, de sua tessitura, cria condições necessárias à emergência da cor.” Para a autora, “a cor é pele das coisas” e mediante esta “metáfora vegetal,” a cor pode adquirir “uma aura seminal, um caráter de seiva”.

Nesta série, a ideia de filamentos, veias, organicidade, morfologia e *Memória* se fazem presentes. Leibniz (2016:44) evidencia que o termo *Monadas* já basta para designar as substâncias simples “e que se chame Almas unicamente àquelas cuja percepção é mais distinta e acompanhada de memória.”

Considerações finais

A obra de Semea Kemil é um exercício de: percepção da (des)estruturação — recolha de materiais — (re)utilização — encubação — (re)formulação — (re)criação — (re)conexão e (re)flexão. Não se trata de uma simulação da Natureza ou de uma prática *biomimética*, que busca imitar algo da Natureza ou processo natural. É um espaço para interlocução.

Félix Guattari (2001:23-5) evidencia: “a Natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar ‘transversalmente’ as interações entre ecossistemas, mecanosfera e Universos de referência sociais e individuais.” As obras da *Arte Ecológica*, para Fernando Herguedas (2015:209) são as que causam o mínimo de impacto ecológico, com consumo reduzido de recursos energéticos e materiais, podem desvendar questões ecológicas ou nos impactar para a transformação de hábitos e crenças, provocando a reflexão sobre as relações com a Natureza. Semea Kemil partilha destas perspectivas. Há inúmeros artistas que perpassam as trilhas da *Arte Ambiental*, ao dialogar com a ciência, arte, Natureza e tecnologia (Raquejo & Parreño, 2015). O processo criativo de Semea é gerado no ideário da dimensão ambiental, espelha uma voz profunda que deseja — ser espaço — de conexão e de provocação para o questionamento. Seu conjunto de obras é *um alerta, um chamado*.

Em sua poética, *a matéria inerte* é narradora do desejo de superação da vida, através da desconstrução e do desuso, renasce como memória. Torna-se organismo vivo, textura e movimento, é um alerta sobre o que podemos preservar e transformar.

*Assim se imprime na narrativa a marca do narrador,
como a mão do oleiro na argila do vaso,
— Walter Benjamin (2010).*

Referências

- Archer, Michael (2012) *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 978-85-7827-540-2
- Benjamin, Walter (2010) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. ISBN: 85-11-12030-0
- Cauquelin, Anne (2005) *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-99102-18-4
- Denis-Morel, Barbara (Org.) *Écosystèmes Biodiversité et Art contemporain*. Catalogue. Exposition du 20 octobre au 15 décembre 2010. Marseille: Université de Provence. ISBN 978-2-85399-771-3
- Franca, Patrícia (2006) "O lugar da imagem" In: *Concepções Contemporâneas da Arte*. Nazario, Luiz; Franca, Patrícia (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN 85-741-581-8. pp.190-202.
- Guattari, Félix (2001) *As três ecologias*. 11^o Ed. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus. ISBN 85-308-0106-7. 1^o Ed. eletrônica. [Consult. 2017-11-03] Disponível em URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4103483/mod_resource/content/1/As%20tr%C3%AAs%20ecologias.pdf
- Herguedas, Fernando A. (2015) "Arte, Naturaleza Y Ecología" In: Raquejo, Tonia; Parreño, José M. (Eds.) (2015) *Arte Y Ecología*. Madrid: Librería Universidad Nacional de Educación a Distancia. ISBN 978-84-362-6956-7
- Krajcberg, Frans (2011) *Frans Krajcberg* [Catálogo de exposição de 90 anos, MAC de Niterói] Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro. De 03 a 23 de outubro. [Consult. 2017-11-01] Disponível em URL: http://culturanniteroi.com.br/macniteroi/publicacoes/arq/41_Frans%20Krajcberg.pdf
- Krajcberg, Frans (2003) [Entrevista realizada em Curitiba, 2003-10-11] In: Fernandino, Fabrício (2014) "(R)evolução Frans Krajcberg, o poeta dos vestígios". *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte. ISSN 2316-770X. Vol. 21, n.1(1)(2): 260-277, jan./dez. [Consult. 2017-11-02] Disponível em URL: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/21/13_pag260a277_fabriciofernandino_franskrajcberg.pdf
- Krauss, Rosalind (2012) *A escultura no campo ampliado*. Reedição. PPGAV, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. [Consult. 2017-11-10]. Disponível em URL: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf
- Leibniz, Goifried W. (2016) *Monadologia*. 1^o Ed. Trad. Apr. Adelino Cardoso. Lisboa: Edições Colibri. ISBN 978-989-689-635-5. [Consult. 2017-11-10] Disponível em URL: https://research.unl.pt/files/2415323/Monadologia_FINAL.pdf
- Raquejo, Tonia; Parreño, José Maria (Eds.) (2015) *Arte Y Ecología*. Madrid: Librería Universidad Nacional de Educación a Distancia. ISBN 978-84-362-6956-7

'Entre Solaris e Nostalgias': fotografia e pintura nas obras de Jocielle Lampert

*'Between Solaris and Nostalgias': photography
and painting in the works of Jocielle Lampert*

ANDRÉA BRÄCHER*

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

*Brasil, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248, Porto Alegre — CEP 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: andrea.bracher@ufrgs.br

Resumo: O presente artigo apresenta a análise de algumas obras da exposição individual "Solaris", da artista visual e pesquisadora brasileira Jocielle Lampert, através de autores que dialogam com o filme, fotografia e outras técnicas artísticas. Utilizaram-se entrevista com a artista (2018) e o site pessoal da mesma (2017), onde encontramos seus trabalhos recentes. Sua obra mostra-se potente, estabelecendo reflexões sobre a materialidade e temporalidade no processo artístico.

Palavras chave: Jocielle Lampert / Andrei Tarkovski / Solaris.

Abstract: *The present article analyses some works of the exhibition "Solaris" by the Brazilian researcher and visual artist Jocielle Lampert. Authors who dialogue with the film, photography and other techniques as well as an interview with the artist (2018) and her personal website (2017) where her recent work can be seen were used. Her work is potent establishing reflections over materiality and temporality in the artistic process.*

Keywords: *Jocielle Lampert / Andrei Tarkovski / Solaris.*

Introdução

Este artigo tem como foco a artista visual brasileira Jociele Lampert (Santa Maria/RS, 1977). Atualmente docente na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC/Brasil) — e no ensino desde 2003 -, onde leciona e pesquisa o cruzamento da prática, pesquisa e ensino artísticos. E é a pintura que abre portas e janelas para sua poética.

Jociele Lampert possui graduação em Desenho e Plástica — Bacharelado em Pintura, pela Universidade Federal de Santa Maria (2002), graduação em Desenho e Plástica — Licenciatura pela mesma universidade (2003). Fez seu mestrado em Educação também na Universidade Federal de Santa Maria (2005). Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2009). Sua pesquisa como professora visitante no *Teachers College* na *Columbia University* na cidade de Nova Iorque (como Bolsista *Fulbright*, 2013), permitiu o estudo intitulado: *Artist's Diary and Professor's Diary: roamings about Painting Education*. Destaca-se em sua carreira acadêmica a criação e coordenação do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke (UDESC).

Escolhemos trabalhos recentes da artista para analisar, que fazem parte da exposição individual “Solaris” acontecida em 2017 na Galeria Municipal de Arte Pedro Paulo Vecchietti, na cidade Florianópolis (Santa Catarina/Brasil) e de seu portfólio de fotografias (Lampert, 2017) — dentre as quais a cianotipia *Rublev*. Os trabalhos incluem pinturas, desenhos, monotípias, serigrafias e cianotípias, baseadas em imagens dos filmes do cineasta Andrei Tarkovski.

Será utilizado Pastoreau (2016) para aprofundarmos a história e significado da cor azul, Company (2008) para a discussão da aproximação da fotografia e cinema. Faz-se necessário citar os filmes de Andrei Tarkovski para compreender as relações entre esta cinematografia e o trabalho da artista.

1. Arte entre meios

A exposição individual “Solaris” (Lampert, 2017), como já foi escrito, inclui pinturas, desenhos, monotípias, serigrafias, baseadas em imagens dos filmes do cineasta Andrei Tarkovski. Identificados com clareza *frames* ou fotogramas de diversos filmes do cineasta: *Andrey Rublev* (1966), *Stalker* (1979), *Solaris* (1972) e *Nostalgia* (1983).

A artista justifica a relação entre os filmes e suas obras na sua última exposição:

Todos temos Solaris e Nostalgias, é para onde retornamos ou de onde nunca saímos. Quando assistimos a um filme, e algo nos apreende, exercitamos nosso modo de olhar, e quando criamos algo que é produzido fruto dessa experiência, adensamos nossa percepção de si e do Outro, é por isto que se chama Arte e Arte Educação, por que nos educamos com as imagens, que nos atravessam e cruzam nossa experiência (Lampert, 2017).

A artista escolhe as imagens enquanto assiste aos filmes em DVD, ou os “instantes”, como os chama. Estes são determinados levando em consideração a “carga pictórica” do “instante” e também, preferencialmente, se este inclui ou não a paisagem — tema caro à ela (Lampert, comunicação pessoal, janeiro 2018).

Portanto, primeiro, há a identificação do *frame* do filme, de uma sequência longa que conta uma história. O fragmento da narrativa filme é ressignificado através de uma outra linguagem: seja a pintura, o desenho, a gravura ou fotografia, e sua obra se constituiu entre diferentes meios.

No caso da pintura, inserem-se, inclusive, as legendas da tradução, exemplificada pela Figura 1.

Seus trabalhos também contemplam a repetição de um mesmo *frame*, em diversas técnicas, como podemos verificar através das Figura 2 e Figura 3.

Na Figura 1 e Figura 2 identificamos uma paleta de cores menos saturada, e que, segundo a artista, está trabalhando na aplicação dos exercícios de cor de Joseph Albers. Em particular na Figura 1, a cor do filme é preto-e-branco, e sua paleta de cores é diversa. O óleo que usa na pintura, dá vida a várias camadas (cinco) (Lampert, comunicação pessoal, janeiro 2018). Já em suas monotípias — Figura 3 -, evidencia-se a cor mais vibrante e saturada, e há indícios de interferências na imagem.

2. Entre cinema e fotografia: Rublev

A fotografia *Rublev*, da série *Entre Solaris e Nostalgias* — Figura 4, exemplifica sua destreza em um dos processos fotográficos históricos: a cianotípia.

Este trabalho de Jocielle Lampert (Figura 4) é desenvolvido numa técnica fotográfica histórica, do século XIX, que tem como características ser monocromática e azul.

No trabalho novamente vislumbra-se a relação entre o filme e a fotografia. Meios distintos, sabemos que ambos “[...] as machines involving speed, light, exposure, projection, duration and motion” (Campany, 2008:12). As longas tomadas fílmicas, típicas do cineasta, evoca as longas sessões de pintura, ou, mesmo, o longo processamento necessário para a cianotípia. É possível pensarmos nas temporalidades internas dos personagens e também nas temporalidades de cada meio artístico: filme, fotografia e pintura.

Slowness enables film to approach the traditional sense of ‘presence’ typical of art’s materially fixed media such as painting, sculpture and photography, all of which have valued the depiction rather re-creation movement (Campany, 2008:38-9).



Figura 1 · Jocielle Lampert, *Andrei Rublev*, exposição *Solaris*, óleo sobre tela sublimada, 58cm x 40cm, 2017. Fonte: imagem cedida pela artista.

Figura 2 · Jocielle Lampert, *Da série Solaris*, exposição *Solaris*, óleo sobre tela, 89cm x 48cm, 2017.

Fonte: imagem cedida pela artista.

Figura 3 · Jocielle Lampert, *Da série Solaris*, exposição *Solaris*, monotíпия sobre papel japonês, 30cm x 20.5cm, 2017. Fonte: imagem cedida pela artista.



Figura 4 - Jocielle Lampert, *Rublev*, série *Entre Solaris e Nostalgias*, cianótipo sobre papel, 22 x 30 cm, 2017. Fonte: imagem cedida pela artista.

Figura 5 - Frame do filme *Andrey Rublev*, Andrei Tarkovski, 1966. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=X3mJ6trIFIO/>

Na obra, um *frame* do filme, em positivo, opera entre as duas linguagens: cinema e fotografia. Sabemos que o “[...] Film is a virtual, immaterial projection, while the photograph is a fixed image and a fixed object” (Campany, 2008:11). Assim, nos deparamos com a questão da materialidade e da imaterialidade das imagens e seu processo criativo.

Rublev, nome do trabalho em cianotipia, é o personagem do filme (1966) de mesmo nome de Andrei Tarkovski, e é a evocação do pintor russo Andrey Rublev (entre 1360 e 1370-1430), reconhecido por muitos como o maior pintor de ícones russo.

O ícone simbolicamente deveria representar uma realidade espiritual, o que quer dizer que o ícone de um santo deveria ser entendido como o retrato espiritual do santo, não um retrato físico (Russian Art Gallery, 2017).

Novamente a questão da imaterialidade e materialidade retorna, agora através do viés das práticas e tradições artísticas que Rublev inspira, ligadas às crenças religiosa e espiritual. À simplicidade do personagem, acrescenta-se questionamentos existenciais e religiosos.

Na cena escolhida, o personagem representado pela cianotipia, está tateando no meio de uma floresta, surpreendido pela violência e escuridão que se seguem ao ataque brutal que o tornou cego. Seu rosto apresenta sangue, assim como suas mãos.

Como já visto em outras obras de Lampert, o *frame* é rebatido lateralmente, Figura 5.

Segundo a artista a cena do filme foi escolhida pela “carga pictórica”, e declara: “escolho não só pela esteticidade das imagens, mas pela possibilidade de fazer estudos de cor com ela (tenho planos de pintar à tinta a mesma cena)” (Lampert, comunicação pessoal, janeiro 2018).

Na cianotipia é possível usar os pincéis de pintura para emulsionar o papel. E o resultado é obtido com a retirada da emulsão sem sensibilização, através da água. O processo inverso da pintura.

Durante o período denominado pelos historiados de “Pictorialismo”, o cianótipo aparece nos trabalhos de Paul Burty Haviland e F. Holland Day (Prodger, 2006; Rexer, 2002:106) e é, ao longo do século XX, que irá seduzir e tornar-se um processo usado entre artistas, especialmente a partir da década de 60, como em Robert Heinecken, Robert Fichter e Robert Rauschenberg (Rexer, 2002:107). O cianótipo surge de modo tímido, porém, de forma ininterrupta na contemporaneamente no Brasil. Dentre os precursores de uso da técnica temos Luiz Guimarães Monforte, Kenji Ota e Rosângela Rennó.

O azul, uma cor presente na natureza, aparece no tingimento de tecidos, nas pinturas corporais, em ornamentos e na arte. “Para os egípcios, como para outros povos do Próximo e Médio Oriente, o azul é uma cor benéfica, que afasta as forças do mal. Está associado aos rituais funerários e à morte, para proteger o defunto no Além” e [...] “Mais ainda que os Gregos, os Romanos vêem no azul uma cor sombria, oriental ou bárbara e utilizam-no com parcimônia” (Pastoreau, 2016:26). “Apenas o mosaico constitui exceção: vindo do Oriente, traz consigo uma paleta mais clara, mais verde, mais azulada, que encontraremos nas artes bizantina e paleocristã. O azul é aí a cor não só da água, mas às vezes também do fundo e da luz” (Pastoreau, 2016:27). Nesta cianotipia da artista, a cor azul é forte e uniforme, destaca-se, e pensamos que remete mais a barbárie do que à proteção.

Desse encontro entre filme e fotografia, entre Jocielle e Tarkovski resulta em uma proliferação de imagens, conforme Rita Bredariolli (2017), escreve:

Apreendendo, aprendendo e tornando presente. Tornando real, pela experiência da materialidade, pelo entendimento da imagem como corpo, a potência delicada, frágil, rarefeita, efêmera, volátil, imprecisa, intangível, da matéria da qual são feitos o tempo, a memória, o sonho, as imagens, a vida.

De tais “materiais” são feitas as obras de Jocielle Lampert — “instantes” evocados de uma linguagem-movimento, que rende-se a imagem-estática.

Conclusão

Procurou-se no artigo analisar os trabalhos da exposição individual “Solaris”, da artista visual e pesquisadora brasileira Jocielle Lampert, através de autores que dialogam com filme, fotografia e outras técnicas artísticas. Utilizou-se uma pequena entrevista com a artista (janeiro de 2018) e o site pessoal da mesma (2017), onde encontramos seus trabalhos recentes.

Verificou-se que o trabalho ainda está em execução, não sendo uma série fechada.

As pinturas, desenhos, monotipias, serigrafias e cianotipias são baseadas em imagens dos filmes do cineasta Andrei Tarkovski, e, nesta série os *frames* dos filmes utilizados em seus trabalhos são provenientes de *Andrey Rublev* (1966), *Stalker* (1979), *Solaris* (1972) e *Nostalghia* (1983).

Jocielle Lampert interessa-se pelo o aspecto pictórico dos *frames* ou “instantes” capturados, para depois desenvolver os diversos trabalhos e em técnicas diversificadas. Tal diversidade atesta a capacidade produtiva, elaborativa da artista.

No seu universo, ao contrário dos filmes, aplicam-se cores suaves ou cores saturadas. Busca através de Albers, fazer deste projeto, exercícios de cor e de estudo. Persegue a materialidade, em oposição a cor luz ou projeção dos filmes; tal materialidade está presente tanto nas pinturas, desenhos, monotípias, serigrafias e cianotípias.

Seu trabalho abre portas para pensar também a temporalidade, uma vez que destacam-se nos filmes uma duração incomum nas cenas, e exteriorizações de estados interiores através de tomadas que lembram quadros. Estados psicológicos, espiritualidade e imaterialidade, também são possíveis vieses para pensar este trabalho que se revela múltiplo e ao mesmo tempo consistente. Consistente tanto em sua prática acadêmica, como artística.

Referências

- Bredariolli, Rita Luciana Berti (2017). *Exposição Solaris*. [Consult. 20171112] Disponível em URL: <https://www.jocielelampert.com.br/exposicao-solaris>.
- Campany, David (2008) *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books Ltd. ISBN: 978 1 86189 351 2
- Lampert, Jocielle (2017). *Exposição Solaris*. [Consult. 20171130] Disponível em URL: <https://www.jocielelampert.com.br/>
- Pastoreau, Michel (2016). *Azul: história de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-86-4
- Prodger, Philip (2006). *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*. London: Merrell. ISBN: 978-1858943312
- Rexer, Lyle (2002). *Photography's Antiquarian Avant-Garde: the new wave in old processes*. Nova Iorque: Harry N. Abrams. ISBN: 0-8109-0402-0
- Rublev, Andrey (2017) Russian Art Gallery. [Consult. 20171130] Disponível em URL: <http://www.russianartgallery.org/oldicons/inside2.htm/>

O Uncanny na obra de Michaël Borremans

The Uncanny in the work of Michaël Borremans

SOFIA TORRES*

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

*Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto; Faculdade de Belas Artes; Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS) Av. Rodrigues de Freitas 265, 4000-222, Porto, Portugal. E-mail: sofiatorres07@gmail.com

Resumo: A partir do texto de Freud e atendendo à génese estética do Uncanny, pretende-se propor uma reflexão sobre a sua viabilidade conceptual e prática no imaginário pictórico do pintor Michaël Borremans. As pinturas deste autor, focam-se essencialmente numa temática aliada ao ser humano, contendo sempre uma atmosfera surrealista, que cria de forma ilusória imagens de uma estranha familiaridade, cheias de melancolia e estranhos sentimentos. Partindo da análise de várias pinturas, pretende-se pensar sobre a abordagem do autor em termos da retórica da imagem, e de que forma o uncanny se manifesta na frágil dicotomia entre aquilo que se percebe e aquilo que se concebe, na sugestão mas constante negação de uma legibilidade palpável, não apenas pela temática utilizada, mas, essencialmente, pela criação de narrativas ambivalentes que suscitam o sentimento de algo ameaçadoramente estranho.

Palavras chave: Michaël Borremans / Pintura / Uncanny.

Abstract: *From the text of Freud and taking into account the aesthetic genesis of the Uncanny concept, it is proposed a reflection on its conceptual and practical viability inside the pictorial work of the painter Michaël Borremans. The paintings of this author focus essentially on a thematic allied to the human being, but always containing a surrealist atmosphere, which illusively creates images of a strange familiarity, full of melancholy and strange forebodings. Starting from the analysis of several paintings, it is intended to think about the author's approach in terms of the rhetoric of the image, and how the uncanny manifests itself in the fragile dichotomy between what is perceived and what is conceived, in the suggestion but constant negation of a palpable readability, not only by the theme used, but, essentially, by the creation of ambivalent narratives that arouse the feeling of something threateningly strange.*

Keywords: *Michaël Borremans / Painting / Uncanny.*

Introdução

Michaël Borremans (1963) é um pintor e cineasta belga reconhecido pelo seu virtuosismo técnico aliado a uma pintura figurativa com uma densidade de atmosfera e narrativa sombria onde nada parece aquilo que é. As suas pinturas, apelam a uma contemplação onde narrativas aparentemente simples transportam ambiguidade latente de efígies soturnas que parecem esconder ou contar mais do que aquilo que aparentam.

A partir dessa ambiguidade diegética das pinturas de Borremans aliada à carga melancólica e sombria das personagens que a povoam, que surge a associação a um conceito Freudiano: o Uncanny.

O uncanny é um conceito que sumariamente se refere àquilo que é “o sentimento de algo ameaçadoramente estranho.” A partir deste texto de Freud, e em comparação com a análise de várias pinturas deste autor, pretende-se propor uma reflexão sobre a viabilidade conceptual e prática do uncanny como conceito motivador e subjacente de forma transversal no trabalho de Michaël Borremans.

1. O Uncanny

O uncanny é um conceito que sumariamente se refere àquilo que é “o sentimento de algo ameaçadoramente estranho.” Apesar de este conceito ter sido apresentado pela primeira vez através do ensaio de Ernst Jentsch — *On the Psychology of the Uncanny*, em 1906, é o texto de Freud — *Das Unheimlich*, publicado em 1919, que continua a ser o principal foco de atracção no fascínio do estudo da forma cultural e teoria do unheimlich.

Freud caracteriza o uncanny como um fenómeno pertencente à área da estética, (Freud, 1994:209) identificando-o como “(...) duas esferas de ideias que, não sendo opostas entre si, se encontram bastante distantes uma da outra.” (Freud, 1994:215). Ou seja por um lado significa o que é familiar e agradável, e por outro, o que está dissimulado e escondido da vista. O uncanny, é um sentimento que provoca um misto de atracção e repulsa, manifestando-se em termos psicológicos perante o confronto com algo que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que por alguma razão que se tornou evidente.

Em *The Uncanny*, Freud procura explicar a origem do termo e de que forma o mesmo pode ser despoletado, assim como as razões e mecanismos psicológicos subjacentes a esse sentimento. A partir do texto identificaram-se quatro elementos visuais, enquadrados nas características imagéticas a partir das quais o uncanny pode ser despoletado:

- 1 Bonecas/autómatos: ou quando estamos presentes a incerteza de algo que está animado/inanimado. Em termos visuais, esta característica para se realizar está intimamente relacionada com representações similares a seres humanos.
- 2 Duplo: para Freud este pode ser visto como um limite colateral entre realidade e ilusão, podendo ser reconhecido em espelhos, estátuas, fantasmas, e no desejo de evitar a morte. Também este elemento está directamente relacionado com a representação do ser humano. Essencialmente, o duplo provoca uma sensação de uncanny pois a duplicação serve por um lado para compensar o fim da morte física — ligado ao narcisismo primário e secundário — e para compensar o complexo de castração — (pela duplicação do órgão sexual).
- 3 Membros decepados: esta característica encontra-se dentro do pensamento psicanalítico associada ao complexo de castração. Claramente encontra-se também uma relação com a morte, e a pensamentos animistas ou à questão do autómato, relativo a cabeças decepadas ou a “pés que dançam por si sós.”
- 4 Morte: A morte aqui não está apenas associada à morte física, mas igualmente ao regresso dos mortos, espíritos e fantasmas. Freud destaca a morte como a fonte mais incisiva do “sentimento de algo ameaçadoramente estranho”, pois defende que a nossa relação com a morte foi dos poucos pensamentos/emoções que sofreram menos alterações desde os tempos primitivos. (Freud, 1994:228)

O tema da morte no entanto está presente de forma transversal em todos os elementos que possam despoletar o uncanny. Não há relação de estranheza perante a visão de um membro decepado senão na sua associação à parte ausente do corpo que corresponde a uma morte do todo ou a uma morte do membro perante a separação do todo. E mesmo relativamente aos manequins ou autómatos, é a ideia de um corpo sem vida que se move por si só — sem consciência, sem aquilo que o torna humano — ou seja, sem vida — que causa a sensação de uncanny. A própria questão do duplo tem também a ver com uma reprodução do ego perante o medo da morte física. Assim, o tema da morte tem uma repercussão contínua ao longo de todos os temas visuais que podem despoletar o uncanny no receptor do trabalho.

Mas, não basta a mera visão de um membro decepado ou de um autómato para que algo seja uncanny. Segundo Freud, o efeito depende do modo de como o autor aborda a sua ficção, dependendo da forma como a realidade se afasta ou coincide com a realidade que nos é familiar.

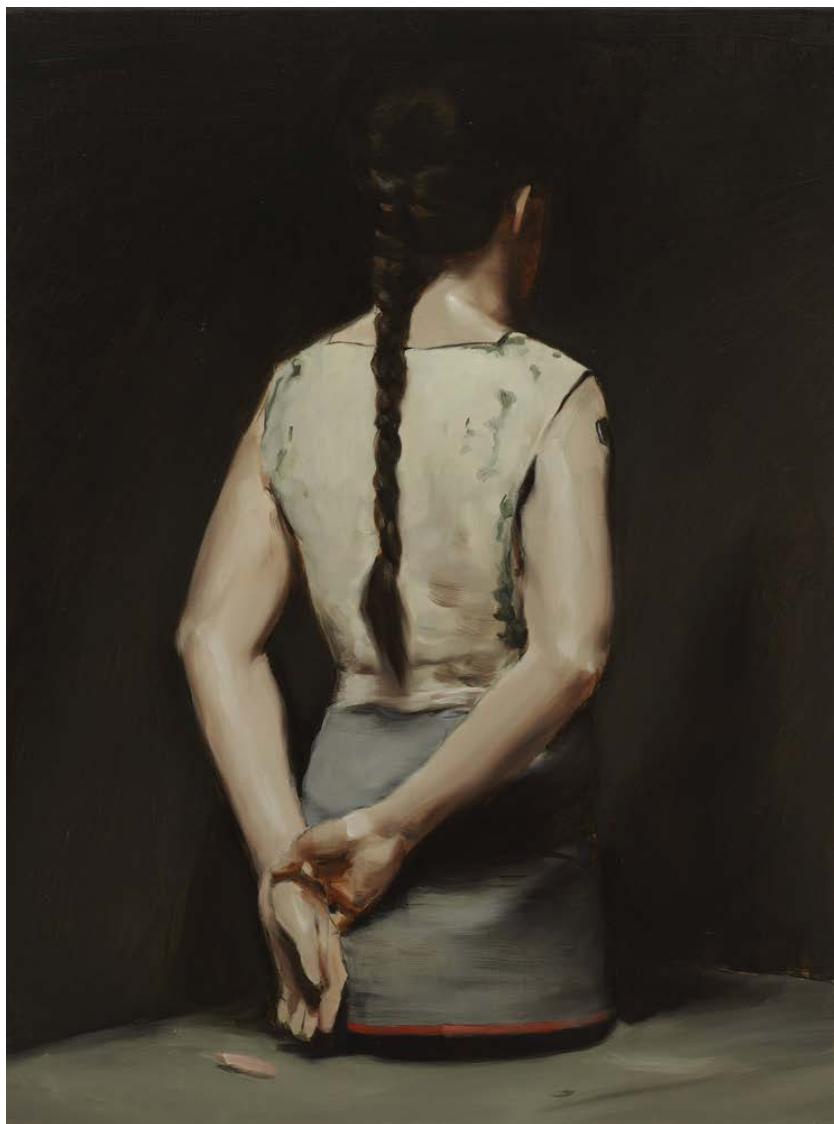


Figura 1 · Michaël Borremans, *Automat II*, 2008.
Óleo sobre tela, 80 x 60 cm. © Zeno X Gallery
Antwerp. Retirado de: [http://www.zeno-x.com/artists/
MB/michael_borremans.html](http://www.zeno-x.com/artists/MB/michael_borremans.html)



Figura 2 · Michaël Borremans, *The Preservation*, 2001. Óleo sobre tela, 70 x 60 cm. © Zeno X Gallery Antwerp. Fonte: http://www.zeno-x.com/artists/MB/michael_borremans.html



Figura 3 · Michaël Borremans, *Replacement one*, 2004. Óleo sobre tela, 83x65cm. © Zeno X Gallery Antwerp. Fonte: Sardo, D. (2006). *Pintura Redux, Desenvolvimentos na Última Década*. Público e Fundação de Serralves.

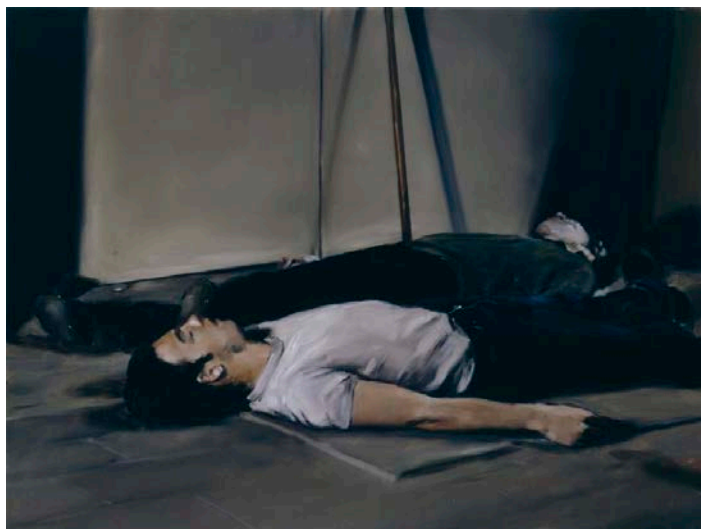


Figura 4 - Michaël Borremans, *The Bodies*, 2005.

Óleo sobre tela. Fonte: <https://manpodcast.com/portfolio/no-175-michael-borremans/>

Figura 5 - Michaël Borremans, *The Bodies 3*, 2005.

Óleo sobre tela. Fonte: <https://www.flashartonline.com/article/michael-borremans/>

Quando uma narrativa se afasta demasiado da nossa realidade familiar ou quando o autor cria o seu próprio mundo de regras e personagens, desde que as mesmas cumpram os pressupostos dessa mesma realidade, não existe o sentimento de uncanny.

O sentimento surge quando o autor simula respeitar o domínio da realidade familiar e então introduz um dos elementos despoletadores desse sentimento, colocando o espectador ou receptor perante uma dúvida genuína acerca daquilo que está a acontecer.

É neste sentido que as pinturas de Michaël Borremans recriam verdadeiramente esta aceção, não só pelo tipo de figuras utilizadas: manequins, membros decepados, referências à morte, mas, também pela intangibilidade das suas narrativas, que criam no espectador uma ansiedade constante acerca do que está realmente representado.

2. O Uncanny na obra de Michaël Borremans

O trabalho de Michaël Borremans (1963), encontra-se povoado por figuras carregadas de uma ambiguidade latente, entre uma aparência humana sonambolística ou de manequins de cera, criando essa dúvida entre se estamos perante a representação de um corpo vivo ou morto.

É a abordagem realista dos trabalhos, não só pela técnica assim como pela escala e tratamento da luz, que lhes confere um carácter surrealista e uncanny. Os tecidos conjuntivos da codificação da realidade são distorcidos, mas, é mantida a linguagem básica da figuração literal, onde cada objeto, lugar ou coisa, é retratado com precisão e em proporção à própria realidade. Existe a criação de uma narrativa que, num primeiro olhar, é aparentemente baseada numa realidade familiar, (a figura humana, o realismo da sua execução), no entanto, após um olhar mais atento, o espectador é colocado perante uma dúvida genuína acerca daquilo que está a acontecer.

Em trabalhos como *Automat I* (Figura 1), a atmosfera uncanny é produzida pela percepção desconcertante que a jovem figura se encontra sem pernas e está colocada sobre uma laje lisa de madeira como uma espécie de manequim na vitrine de uma loja. O próprio título da obra — *Automat* — sugere a probabilidade de movimentação da figura, suscitando uma dubiedade em relação aquilo que está representado, se humano — pela aparência e resolução da carnção, ou manequim — pelo corpo decepado e sugestão do título.

Encontramos outro exemplo dessa ambiguidade latente em *The Preservation* (Figura 2):

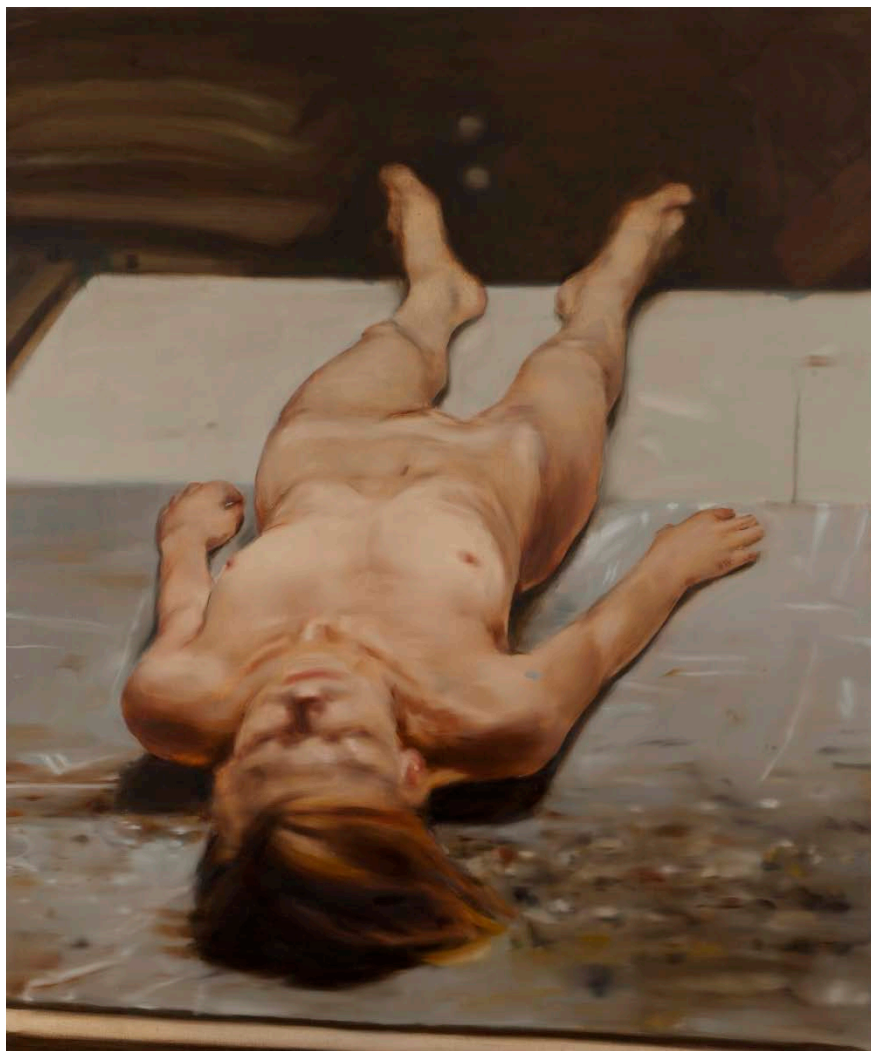


Figura 6 · Michaël Borremans, *The Nude*, 2010.
Óleo sobre tela. Fonte: [https://manpodcast.com/
portfolio/no-175-michael-borremans/](https://manpodcast.com/portfolio/no-175-michael-borremans/)

(...) esta imagem assombrosa, aparentemente de uma jovem mulher, é pintada em tons de cinza e bege utilizados habitualmente para retratar a carne. No entanto, a manipulação que Borremans deliberadamente faz da tinta evita com que se pareça com carne. A pintura dá-nos a impressão de que a figura está sentada num salão de cabeleireiro (...) no entanto, não há nenhuma indicação de que ela esteja realmente viva. (Murphy, 2005:95-6)

As figuras em Borremans têm sempre uma aparência sonambolística, efígies emocionalmente vazias, como se fossem manequins de cera, criando a dúvida e abrindo uma passagem entre aquilo que está animado ou inanimado, entre a vida ou a morte, tal como refere Delfim Sardo:

(...) uma espécie de espectro de morte, um *doppelganger* à espreita, intimamente ligado com a noção do autômato (*golem*), que Freud refere *The Uncanny*. O tema do duplo, ou *doppelganger*, também cruza o universo surrealista, batendo num processo de dissensão interna permanente — como se o tema fosse eternamente Eu e o Outro. Este é um dispositivo encontrado na obra de Borremans: (...) as figuras, bem como na descrição das mãos — a simetria do corpo, é a manifestação mais simbolicamente carregada do duplo. (Gioni, Michaud & Sardo, 2007:35-6)

Vemos claramente essa aceção do duplo ou do *doppelganger* no trabalho *Replacement one* (Figura 3), onde o espectador é confrontado com a ideia do reflexo num espelho obscuro e vazio, sendo no entanto a imagem reflectida impossível e sugerindo uma acção encoberta entre representado e representação.

A aura da morte permeia a maior parte dos trabalhos de Borremans, como se vê na série *The Bodies* (Figura 4 e Figura 5) ou em *The Nude* (Figura 6). Mas não é só o tema em si — a morte — que despoleta a sensação de uncanny, é a forma de como o mesmo é apresentado que cria esse dilema entre vida/morte, ou seja, como Jentsch aponta: quando existem «dúvidas acerca do facto de um ser aparentemente vivo poder ou não animar-se, bem como o inverso, ou seja, se um objecto sem vida não possui algo de animado.» (Freud, 1994:217)

O tema da morte está intimamente ligado às referências a membros ou torsos decepados, que são também uma constante no trabalho deste autor, como se vê em *Sleeper* (Figura 7) ou *The Consequence* (Figura 8).

As personagens de Borremans aparecem sempre estáticas, misteriosas, em situações bizarras, e muitas vezes amputadas, sugerindo histórias por contar em narrativas abertas e impenetráveis, produzindo uma espécie de silêncio, num equilíbrio tangente entre promessa vs negação de satisfação visual, perante a estória que se pretende apreender.

Apesar de objectivamente o uncanny não ser um conceito referido pelo artista, ele encontra-se de forma transversal infundido na atmosfera e temática dos

seus trabalhos. Refere-se aqui o mesmo paralelismo utilizado por Hal Foster, em *Compulsive Beauty* (1995), onde apresenta uma reflexão sobre o uncanny como conceito subjacente a toda a concepção teórica do surrealismo: "Se há um conceito que compreende surrealismo, deve ser contemporâneo com este, imanente ao seu campo (...) eu acredito que este conceito seja o uncanny (...)." (Foster, 1995:xvii)

Segundo Foster, o conceito de uncanny opera transversalmente em toda a linha de pensamento e nas principais concepções do surrealismo: o maravilhoso, *compulsive beauty* e *objective chance*. O uncanny, não é algo que se possa ler ou observar directamente, mas que se encontra nas entrelinhas do pensamento e da obra dos artistas desse período.

No caso da pintura Borremans, essa ligação é ainda mais forte, não se consubstanciando apenas numa lógica de pensamento mas também — e essencialmente — na sua forma pictórica — em personagens, situações, cenários e narrativas que transportam o espectador para aquilo que é inquietante, numa dialéctica semiótica entre o objecto representado e modo de representar. O sentimento de uncanny, consiste essencialmente na característica vital que permite manter a ambiguidade psicológica das suas peças.

Conclusão

Apesar do uncanny ser um conceito de origem psicanalítica, é indelével a sua génese estética e a sua vasta aplicabilidade e extensão cognitiva dentro de várias áreas, entre as quais, as artes plásticas.

A partir da identificação de algumas das características visuais a partir das quais este conceito se pode manifestar (bonecas/autómatos, duplo, membros decepados e morte), pretende-se propor uma reflexão sobre a viabilidade conceptual e prática do uncanny dentro do imaginário pictórico do pintor Michaël Borremans.

Apesar desses elementos visuais serem temas recorrentes na pintura de Borremans, é essencialmente na dicotomia do tratamento ambíguo das suas personagens, e na adição de elementos que provocam a dúvida entre aquilo que se está realmente a passar após uma observação mais cuidada, que se provocam as realidades alternativas das suas pinturas e a abertura para uma leitura dentro daquilo que é o sentimento de algo ameaçadoramente estranho.

Independentemente de não ser algo do qual existam testemunhos directos escritos por parte do autor, por comparação com a aceção de Hal Foster em relação ao uncanny e ao surrealismo, considera-se que este conceito é algo transversal a toda a obra de Borremans, inscrito na atmosfera dos seus quadros,



Figura 7 · Michaël Borremans, *Sleeper*, 2008.
Óleo sobre tela, 40 x 50 cm. © Zeno X Gallery
Antwerp. Fonte: [http://www.zeno-x.com/artists/
MB/michael_borremans.html](http://www.zeno-x.com/artists/MB/michael_borremans.html)



Figura 8 - Michaël Borremans, *The Consequence*, 2001. Óleo sobre tela, 42,0 x 50,0 cm. © Zeno X Gallery Antwerp Fonte: http://www.zeno-x.com/artists/MB/MB_works/MB2001_24.jpg

na efígie soturna das suas personagens, nos espaços taciturnos e silenciosos das suas narrativas. No entanto, o uncanny não se revela essencialmente apenas em temas ou em formas, mas sim, tal como aponta Freud, na forma de como o autor aborda a sua ficção, na frágil dicotomia entre aquilo que se percebe e aquilo que se concebe, na sugestão mas constante negação de uma legibilidade palpável, não apenas pela temática utilizada, mas, essencialmente, pela criação de narrativas ambivalentes que sugerem o sentimento de algo ameaçadoramente estranho.

Referências

Foster, Hal (1995). *Compulsive Beauty*.
Michigan: MIT Press.

Freud, Sigmund, & Bastos, J. G. (1994).
*Textos essenciais sobre literatura, arte e
psicanálise*. Lisboa: Europa America.

Gioni, M., Michaud, P.-A., & Sardo, D. (2007).

Michaël Borremans: Weight. Ostfildern:
Hatje Cantz. ISBN 978-3-7757-2130-1
Murphy, P. T. (2005). *Michaël Borremans: The
Performance*. Dublin: Hatje Cantz.
Sardo, Delfim (2006). *Pintura Redux,
Desenvolvimentos na Última Década*.
Lisboa: Público e Fundação de Serralves.

Vozes Dissonantes: a abstração geométrica de Rose Lutzenberger

*Dissonant voices: the geometric abstraction
of Rose Lutzenberger*

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES*

Artigo completo submetido a 3 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. Rua Senhor dos Passos, 248, Porto Alegre — CEP 90020-180, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: oluapgomes@gmail.com

Resumo: Rose Lutzenberger (Porto Alegre, RS, 1929) é autora de uma escultura de referência do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA/UFRGS). Nesse ensaio faremos uma breve análise da sua atuação como artista importante na introdução da abstração geométrica na produção visual do Rio Grande do Sul. Analisaremos seu processo artístico enquanto escultora e gravadora, cujos resultados podem ser sintetizados pela escultura em questão: um trabalho que é resultante de excepcionais operações com materiais industriais que, ao eliminar todo e qualquer vestígio de manualidade, normalmente associada às artes plásticas, coloca-a plenamente integrada à linguagem da abstração geométrica nacional e internacional.

Palavras chave: Rose Lutzenberger / escultura / abstração geométrica / Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Abstract: *Rose Lutzenberger (Porto Alegre, RS, 1929) is the author of a reference sculpture from the Barão de Santo Ângelo Pinacoteca collection (PBSA / UFRGS). In this essay we will briefly analyze her performance as a important artist in the introduction of geometric abstraction in the visual production of Rio Grande do Sul. We will analyze her artistic process as a sculptor and engraver, whose results can be synthesized by the sculpture in question: a work that is resulting from exceptional operations with industrial materials which, by eliminating any trace of craftsmanship, usually associated with the plastic arts, places it fully integrated in the language of national and international geometric abstraction.*

Keywords: *Rose Lutzenberger / sculpture / geometric abstraction / Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.*

Introdução

A escultura de Rose Lutzenberger (1929), sem título (*circa* 1970), composta de três módulos de base em madeira, revestidas de placas de alumínio e com intervenção de pintura, é uma das peças de referência do acervo de esculturas da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (UFRGS) (Figura 1). Trata-se de uma obra que permite “diferentes formas de agrupamento, possibilitando, assim, composições abstratas de dimensões variáveis” (Barbian, 2014). No conjunto da coleção ela se destaca pela excelência da sua fatura e por pretender um discurso que foge ao padrão da produção escultórica local no período de sua execução, fazendo parte do reduzido conjunto de peças do mesmo gênero produzidas pela artista no período.

Rose Lutzenberger, juntamente com Ilsa Monteiro (1935) e Joyce Schleiniger (1947) forma a tríade de artistas que, nos anos 1960 e 1970, rompe com a tradição figurativa da escultura no Rio Grande do Sul. Se em outras áreas, mormente na gravura e na pintura (Berclaz, 2015), a corrente abstracionista tem expressivo desenvolvimento nas obras bidimensionais de Carlos Petrucci (1919-2013), Carlos Scliar (1920-2001), Danúbio Gonçalves (1925), Luiz Barth (1941-2017), Nelson Ellwanger (1946-2004), Nelson Wiegert (1940), Rubens Costa Cabral (1928-1989), Vera Chaves Barcellos (1938), Waldeny Elias (1931-2010), Yeddo Titze (1935-2016) e Zoravia Bettiol (1935), a escultura manteve-se, entretanto, solidamente ancorada na figuração, uma realidade que só se alterará em períodos posteriores.

Sua formação se deu inicialmente no Instituto de Belas Artes (1948). Entre 1958 e 1959 recebeu uma bolsa de estudos do Departamento de Estado — Estados Unidos, frequentando o *State Department Grant*, na Universidade de Yale, em Harvard, o *Sculpture Center* e o *Art Student League*, ambas em Nova Iorque. Entre 1967 e 1968 estagiou, como docente convidada, na *Folkwangschule für Gestaltung* (Essen) e na Escola Estadual Superior de Artes Plásticas (Hamburgo), ambas na Alemanha. Sua carreira como artista inicia-se ainda nos anos 1950 e se desenvolverá de maneira crescente ao longo das duas décadas seguintes, participando de mostras coletivas, individuais e salões. Como docente universitária inicia sua carreira nos anos 1950 conquistando, em 1964, o título de Professora Catedrática de Arte Decorativa do Curso de Artes Plásticas do Instituto de Artes; em 1966 lhe é concedido o título de Doutora em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde se aposenta em 1986.

Rose Lutzenberger, reconhecida como gravadora, escultora e como designer, principalmente de joias, tem na escultura grande relevância para o



Figura 1 · Rose Lutzenberger. Sem título, sem data [circa 1970]. Escultura em (três) módulos de alumínio, 100 x 50 x 40 cm. Registro: 294. Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (UFRGS)

desenvolvimento da técnica, principalmente no sul do Brasil. A obra de Rose Lutzenberger mesmo tendo recebido notável destaque para além das fronteiras regionais, seja em salões de nomeada no panorama nacional, seja em galerias, ficou obscurecida devido a pouca visibilidade dada à produção local. A inscrição de seu nome no seletivo grupo de escultoras nacionais que se dedicaram a abstração, assim como o de suas outras duas companheiras acima referidas, merece figurar, no mesmo recorte formal, ao lado de Amélia Toledo (1926-2017), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Mary Vieira (1927-2001), Tomie Othake (1913-2015), artistas mulheres que investiram na abstração, principalmente a geométrica.

As gravuras do álbum: ensaios para as esculturas?

O álbum *Visão multidirecional* (1971) é composto por vinte serigrafias sobre papel: seis de Luiz Fernando Barth (1941-2017), sete de Rubens Costa Cabral (1928-1989) e sete de Rose Lutzenberger. O álbum é o resultado da pesquisa intitulada Expressão em Superfície e Movimento, desenvolvida no ano de 1971, pelos professores acima citados. Propunha a “eleição de uma forma geométrica plana (hexágono) que através de cortes possibilitasse a criação de um espaço ambíguo e o remanejamento de suas partes com o objetivo de obter a criação de formas estéticas” (Relatório para o 1º Semestre de 1971 /AHIA). Como que indicando a natureza permutacional da proposta, “A página que abre o álbum apresenta seis variantes da mesma frase, escritas em caixa alta, na cor azul royal, distribuídas em arco. São elas: visão multidimensional; visão dimensional multi; dimensional multivisão; dimensional visão multi; multi dimensional visão e multivisão dimensional” (Borba, 2015).

A observação das esculturas de Rose Lutzenberger nos leva naturalmente a indagar sobre seu processo de construção, visto que o rigor e a precisão são fatores preponderantes no resultado final. Se nas gravuras acima referenciadas (Figura 2, Figura 3 e Figura 4) a aplicação da teoria da Gestalt é quase didática, no que tem de explícita e auto-explicativa, nas esculturas o processo é mais requintado, pois, ao examiná-las atentamente, observamos que ela logrou esses efeitos justapondo volumes e superfícies polidas em oposição às superfícies coloridas e opacas, resultado da aplicação de pintura.

Temos a impressão de que no álbum de gravuras — com a aplicação de rigorosos princípios perceptuais de grande vigor e notável resultado — a artista ensaiou suas esculturas. Um reforço para essa afirmativa está no fato de que na abertura do álbum os autores agregaram uma citação de Umberto Eco, que transcrevemos:

[...] enquanto que a cultura média e popular (ambas já produzidas em níveis mais ou menos industrializados, e sempre mais altos) não vendem mais a obra de arte, e sim o seu efeito, eis que os artistas se sentem impelidos, por reação, a insistirem no polo oposto: não mais sugerindo efeitos, nem se interessando pela obra, mas sim pelo processo que leva à obra.

Essa última assertiva, que enfatiza a questão do processo em detrimento da obra, nos leva a afirmar que nesse trabalho Rose Lutzenberger definitivamente experimentou no plano bidimensional suas esculturas, antes de efetivamente construí-las. A análise dos resultados obtidos demonstra de maneira cabal que as questões perceptuais ensaiadas aqui foram de maneira vitoriosa transpostas para o plano tridimensional: os efeitos ópticos de sobreposição de planos, a eliminação da relação entre figura e fundo, a aplicação de cores para conduzir o olhar pelas formas, etc. Imediatamente anteriores às esculturas, essas gravuras aplicam aqueles estudos desenvolvidos pela artista, na sua atividade docente na disciplina de Técnica da composição artística, ministrada no Instituto de Artes. Esses estudos da percepção são associados ao estudo dos “recursos interpretativos e técnicos dos elementos formais e seus relacionamentos em duas dimensões; Natureza da Luz; [e] Forças Visuais.” (Relatório para o 1º Semestre de 1971/AHIA), conteúdos estes que vinham sendo desenvolvidos, desde os anos 1950, na disciplina de Composição Decorativa — Técnica da Composição Artística. Mais do que experimentos formais as gravuras, assim como as esculturas, levam em consideração um olhar objetivo proposto ao espectador, esvaziando-o de aproximações simbólicas ou sensoriais.

Sobre a escultura

Sobre sua escultura escreveu Armino Trevisan (1983) que “revelou sábia assimilação de princípios construtivistas, que envolve de um halo hierático, seja pelo tratamento das superfícies, seja através de uma morfologia, não destituída de elegância.” Tomemos como guias, para desenvolvimento desse ensaio, os três aspectos assinalados por Trevisan: o halo hierático, o tratamento de superfícies e a morfologia e elegância. O hieratismo deve-se principalmente ao tratamento das formas, que elevam o olhar e propõem uma assimilação quase religiosa as suas esculturas, uma retomada das colunas infinitas de Brancusi na sua forma monolítica (Zanini, 1980). Escultura não decorativa, feita para ser apreendida pelo intelecto, não pela sensibilidade. Quanto ao tratamento das superfícies, estas são cuidadosamente elaboradas, seja no polimento do alumínio, seja nas faixas de cores agregadas, tudo com um cuidado extremo com os detalhes no uso dos materiais industriais. O afastamento dos materiais tradicionais da escultura praticada entre nós (ferro, madeira, bronze, mármore e argila), elimina, de uma



Figura 2 · Rose Lutzenberger. *Visão multidirecional* (1971). Serigrafia sobre papel (33/50), 66,5 x 48,5 cm. Registro: 346.1520. Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (UFRGS)

Figura 3 · Rose Lutzenberger. *Visão multidirecional* (1971). Serigrafia sobre papel (33/50), 66,5 x 48,5 cm. Registro: 346.1820. Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (UFRGS)

Figura 4 · Rose Lutzenberger. *Visão multidirecional* (1971). Serigrafia sobre papel (33/50), 48,5 x 66,5 cm. Registro: 346.1920. Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (UFRGS)

só tacada, qualquer preocupação de caráter simbólico tradicionalmente associado àqueles materiais. Quanto à morfologia — as formas adotadas —, esta se dá por módulos sobrepostos, que partem das reconfigurações possíveis de um módulo — o hexágono — submetido às mais rigorosas modificações. A exploração das formas geométricas simples, sem propor qualquer associação com o mundo material, explora ao interesse da artista pela tecnologia e pelas pesquisas perceptuais, eliminando a possibilidade de um contato tátil, devido às superfícies frias, assépticas e de arestas agudas. Observa-se a preocupação com a eliminação, melhor dizendo, com a renúncia da massa como elemento escultural, como está previsto no *Manifesto Construtivista* de Naum Gabo (1920). A pesquisa perceptual gestáltica enfatiza o ritmo e a dinâmica, aproximando a artista da civilização industrial, substituindo, conforme Noholy-Nagy e Kemeny (Berlim, 1922) o “[...] princípio estático da arte clássica pelo princípio dinâmico da vida universal” (apud Zanini, 1980). O resultado é a elegância apontada pela crítica, resultados do olhar lançado para o alto, do tratamento primoroso e da cuidadosa eleição das formas, que obrigam o espectador à circulação em torno de objetos sem princípio e sem fim, deslocando a relação entre figura e fundo.

Uma voz dissonante

É sintomático que a recepção de sua obra escultórica, independente do imediato reconhecimento e das premiações recebidas, tenha causado estranheza e mesmo estupor, desarmando a crítica de seu tempo. Brites (2015) escreveu que “No II Salão de Artes Visuais da UFRGS, de 1973, acompanhando a movimentação artística do momento, o júri concedeu o Grande Prêmio do Salão para a categoria ‘proposição’, na qual estava inscrito o trabalho tridimensional de Rose Lutzenberger *Espaço perceptual* (início dos anos 1970).” (Figura 5)

Aqui já esta indicada não somente uma abertura da crítica local para novas formas de expressão, mas também uma dificuldade de enquadrar as manifestações que fugiam dos modelos tradicionais. Fernando Corona, atento observador do sistema de artes local, apesar de não entrar em considerações técnicas (sobretudo pelo caráter de crônica de suas notas críticas) não se furtou, entretanto, a dedicar elogios às propostas da artista, como, por exemplo, ao registrar que “O Grande Prêmio [no II Salão de Artes Visuais da UFRGS em 1973] para *Espaço Perceptual*, [...] prova o bom gosto e profundos conhecimentos da geometria espacial [...]. São realmente uma beleza plástica no espaço” (Corona, 1977). Dois anos depois, comentando sobre o III Salão de Artes Visuais da UFRGS, escrevendo sobre a peça intitulada *Tramas*, afirma que é uma “[...] belíssima forma estética e vertical em alumínio [...]” (Corona, 1977).

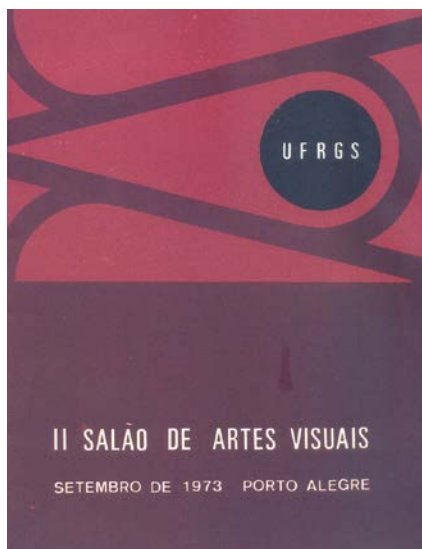


Figura 5 · Catálogo do II Salão de Artes Visuais (UFRGS)
— Capa. Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS

Figura 6 · Catálogo do II Salão de Artes Visuais (UFRGS).
Capa e página com atribuição de prêmio para a escultura Espaço Perceptual, de Rose Lutzenberger. Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS



Uma mirada no ambiente local nos esclarece que os artistas brasileiros, dos anos 1950 e 1960, estavam trabalhando em um país que, após sair do modelo agropastoril depois da segunda guerra mundial procuravam se inserir rapidamente no mundo industrial. Era, portanto, natural que as expectativas fossem no sentido de encaminhar a produção plástica para uma correspondência com o modelo vigente de progresso. Juntamente com Ilsa Monteiro e Joyce Schleiniger (que receberão atenção noutro momento), Rose Lutzenberger forma a trindade da vanguarda escultórica do Rio Grande do Sul. Seu trabalho, magnificamente representado pela escultura da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo com a qual abrimos esse ensaio, é o resultado de excepcionais operações com materiais industriais que, ao eliminar todo e qualquer vestígio de manualidade, normalmente associada às artes plásticas, coloca-a plenamente integrada na linguagem da abstração geométrica nacional e internacional.

Referências

- Barbican, Débora da Silva Margoni (2015) [Sem título]. In: Gomes, Paulo (Org.) *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral — 1910-2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2º v.
- Borba, Andressa. (2015) [Sem título] In: Gomes, Paulo (Org.) *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral — 1910-2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2º v.
- Brites, Blanca Luz (2015) "Pinacoteca Barão De Santo Ângelo em sintonia com seu tempo. In: Gomes, Paulo (Org.) *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral — 1910-2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2º v.
- Corona, Fernando (1977) *Caminhada nas Artes (1940-76)*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Instituto Estadual do Livro, 1977.
- Lutzenberger, Rosa Maria Kroeff (1971). *Relatório para o 1º Semestre de 1971*. Instituto de Artes — Departamento de Artes Visuais. AHIA — Arquivo Histórico do Instituto de Artes.
- Rosa, Renato & Presser, Décio (2001) *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade (2ª Edição — Revista e Ampliada).
- Trevisan, Armindo (1983) *Escultores Contemporâneos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade.
- Zanini, Walter (1980) *Tendências da Escultura Moderna*. SP: Cultrix.

Sistema marginal: a coleção em Sara Ramo

Marginal system: the collection in Sara Ramo

LUISA PARAGUAI DONATI*

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

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Brasil, artista visual, professora e pesquisadora. Afiliação: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas), Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (LUMIAR). Campus I — Prédio da Reitoria, Rodovia Dom Pedro I, km 136m, Parque das Universidades — Campinas — SP, CEP 13086-900, Brasil. E-mail: luisaparaguai@gmail.com

Resumo: Este texto aborda a prática artística de Sara Ramo, que problematiza as tipologias dos objetos do cotidiano ao propor outros arranjos espaciais, como na série “Como aprender o que acontece na normalidade das coisas” (2002-2005) e na instalação “O jardim das coisas do sótão” (2004). A partir de Baudrillard (2002) contextualizam-se estas produções, enquanto táticas de resistência (Certeau, 2008), nas/pelas quais a artista negocia relações para objeto/hábito e objeto/tempo, desarticulando os processos culturais em sociedade.

Palavras chave: arte e design / narrativas visuais / sistema de objetos / sistema marginal / coleção.

Abstract: *The text is concerned with the Sara Ramo's poetics, which problematises the typologies of everyday objects by proposing other spatial arrangements, such as in the series “How to learn what happens in the normality of things” (2002-2005) and in the installation “The garden of things of the loft” (2004). From Baudrillard (2002) we intend to contextualize these productions, as “resistance tactics” (Certeau, 2008), in which the artist negotiates object/habit and object/time relations, while disarticulating the cultural processes in society.*

Keywords: *arts and design / visual narratives / objects system / marginal system / collection.*

Introdução

Este texto aborda a prática da artista Sara Ramo, a partir da sua problematização sobre as tipologias dos objetos do cotidiano quando propõe outros arranjos formais, funcionais e simbólicos, como na série “Como aprender o que acontece na normalidade das coisas” (2002-2005) e na instalação “O jardim das coisas do sótão” (2004). Sara nasceu em Madrid, Espanha, em 1975, e desde criança vive entre a Espanha e o Brasil. Iniciou sua formação na Universidade Complutense de Madri e terminou na Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Hoje vive e trabalha em São Paulo. Desde o final dos anos 90 tem criado instalações, vídeos, fotografias, nos quais

O mundo de Sara é um mundo de coisas: panelas, vidros e potes de creme, xícaras, camas, vasos de plantas, bacias de plástico; ou estatuetas de bichos, escorregadores, pedras, objetos descartados, cadeiras, poltronas de teatro. São coisas banais, com as quais convivemos no nosso dia-a-dia e nas quais já nem prestamos mais atenção. Sara as desloca de seus lugares, agrupa, dispersa; às vezes faz delas um uso inusitado, ou então se limita a isolá-las, apontá-las (Senra, 2012).

A partir de Baudrillard (2002) com o conceito “sistema marginal” pretende-se contextualizar a poética, enquanto táticas de resistência (Certeau, 2008), nas/pelas quais a artista rompe com os sistemas de significações da cultura e negocia outras configurações para as relações “objeto /hábito” e “objeto/tempo” (Baudrillard, 2002). Sem pretender escrever um estudo sobre a cultura material, aponta-se a problematização em torno do termo “funcionalidade”, que compreendido como um aspecto da atuação do homem no ambiente, valida-se na/pela modelização de comportamentos, construção de distinções sociais e criação de representações simbólicas. Neste sentido, importa-nos apontar Miller (2010: 50), que com referências em Goffman (1986) e Gombrich (1979) argumenta teoricamente sobre o que nomina de “the humility of things”. Deixando de lado as evidentes/reconhecidas contingências ou potencialidades das relações homem/objeto, o autor afirma que nossa constituição/existência cultural dá-se na medida em que os objetos se apresentam familiares, nos habitam sem serem percebidos – tornam-se um hábito, e portanto, invisíveis.

Assim, primeiramente, considerando o cotidiano expresso pelo hábito, Sara Ramo, na série “Como aprender o que acontece na normalidade das coisas” (2002-2005) (Figura 1 e Figura 2), contrapõe-se às representações herdadas ou ensinadas e desloca os objetos de um banheiro doméstico de seus lugares, dispersando e organizando-os em outras disposições espaciais. A artista, enquanto condiciona a materialidade das coisas e seus discursos, oriundos

dos modos de usos, em outros formatos, desarticula os processos culturais de legitimação em sociedade.

Em um segundo momento, ao escolher, ordenar e classificar, a artista, na instalação “O jardim das coisas do sótão” (2004) (Figura 3), retirou todos os objetos descartados e empilhados no sótão do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, e os organizou em função de suas características formais/plásticas como um jardim. Sara negocia a temporalidade como ação subjetiva/potente e instala sua obra-coleção, questionando o espaço institucional e a sua pura acumulação de objetos sem uso.

Para compreendermos estas modalidades de ação poética, que derivam da constituição dos gestos regulares no /do cotidiano para uma condição instável de outra ordem – um movimento subjetivo de transfiguração, indicamos a seguir os tópicos “objeto /hábito” e “objeto /tempo”, baseados em Baudrillard (2002).

1. Objeto-hábito na série “Como aprender o que acontece na normalidade das coisas” (2002-2005)

Os objetos conformam a prática na/da cultura, da mesma maneira que os comportamentos das pessoas configuram os modos de uso. Esta interdependência sistêmica evoca totalidades significativas, “o conjunto de relações de diferença e similaridade, modelos e séries” (Ono, 2006:37), que podem ser explicitadas por Baudrillard (2002) quando escreve,

Sem dúvida os objetos desempenham um papel regulador na vida cotidiana, neles são abolidas muitas neuroses, anuladas muitas tensões e aflições, é isto que lhes dá uma ‘alma’, é isto o que os torna ‘nossos’, mas é também isto que faz deles o cenário de uma mitologia tenaz, cenário ideal de um equilíbrio neurótico (Baudrillard, 2002:98).

Neste sentido, conforme Miller (2002) afirma, a partir de Bourdieu e Lévi-Strauss, toda sociedade elabora suas práticas através de padrões manifestados em uma multitude de formas diversas, e os objetos mediam estas lógicas formuladoras quando aplicadas em suas funcionalidades e consequentes modos de uso.

Para pensar o contexto proposto pela artista Sara na série “Como aprender o que acontece na normalidade das coisas” (2002-2005) (Figura 2), enquanto objetos moduladores ativos da nossa percepção de mundo, partimos de uma perspectiva fenomenológica para reconhecer a cultura material como agente desses processos. Retomamos Gombrich (1979) para afirmar que o



Figura 1 · Sequência fotográfica da série "Como aprender o que acontece na normalidade das coisas" (2002-2005). Fonte: <http://www.inhotim.org.br/blog/sara-ramo-arte-vida-inhotim/>.

Figura 2 · Sequência fotográfica da série "Como aprender o que acontece na normalidade das coisas" (2002-2005). Fonte: <http://www.inhotim.org.br/blog/sara-ramo-arte-vida-inhotim/>.

olhar passeia rapidamente pelos elementos familiares (na série fotográfica os acessórios comuns de um banheiro doméstico, como espelho, lixeira, toalhas, e produtos pessoais e de limpeza, como creme, shampoo, remédio, pacote de algodão) para deter-se e examinar as quebras, ou surpresas no padrão, e em seguida, absorvendo as diferenças, constituir/formar uma nova continuidade. Nesta operação Sara direciona nosso olhar em objetos comuns, que deslocados nos surpreende, pois deixam de ser despercebidos, pois guardados estavam.

Para a compreensão crítica deste exercício operativo, Baudrillard (2002:102) afirma “O hábito é descontinuidade e repetição – e não continuidade como o emprego sugere. É pela divisão do tempo em nossos esquemas ‘habituais’ que solucionamos o que pode ter de angustiante sua continuidade e a singularidade absoluta dos eventos”.

A artista, primeiramente, descreve um lugar específico da casa – o banheiro –, explorando a intimidade/privacidade pessoal, histórica e progressivamente determinada nas famílias burguesas a partir do século XVIII. Para em seguida, desafiar com sutileza o leitor quanto à normalização desses hábitos, assim como as possibilidades de controle pelo consumo, que conformam o nosso dia-a-dia.

1. Objeto-tempo em “O jardim das coisas do sótão” (2004)

Em um segundo momento, a artista escolhe, ordena, classifica, enquanto negocia a temporalidade como ação subjetiva e potente para instalar “O jardim das coisas do sótão” (2004). Esta prática de reunir, conforme interesse pessoal, os objetos descartados pelo Museu, descreve o conceito de coleção, que segundo Baudrillard (2002:111-2) diferencia-se do ato de acumulação, “tanto quanto por sua complexidade cultural, é pela falta, pelo inacabado que a coleção se separa da pura acumulação”.

Ainda que, se identifiquem e contabilizem os mesmos elementos, importa para a artista as regras, as lógicas de codificação, que, enquanto diferentes, desarticulam as estruturas do projeto inicial. Com o exercício de propor uma outra normalização, Sara aponta um interesse formal – cores, texturas, formatos e tamanhos, da materialidade dos objetos para constituir o seu discurso, sem buscar esgotar a reunião destes elementos (Figura 4 e Figura 5). Nesta organização do repertório definido, sua dimensão sistemática é qualificada pelo tempo da escolha, da própria composição, conforme Baudrillard (2002) escreve

O profundo poder dos objetos colecionados não lhes vem com efeito nem de sua singularidade nem de sua historicidade diversa, não é por este meio que o tempo da



Figura 3 · Instalação "O jardim das coisas do sótão" (2004). Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/78866864@N00/sets/72157622575866695/with/4059756859/>.

Figura 4 · Instalação "O jardim das coisas do sótão" (2004). Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/78866864@N00/sets/72157622575866695/with/4059756859/>.



Figura 5 · Instalação “O jardim das coisas do sótão” (2004). Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/78866864@N00/sets/72157622575866695/with/4059756859/>.

coleção deixa de ser o tempo real, é pelo fato de a própria organização da coleção substituir o tempo (Baudrillard, 2002:103).

Conclusão

Ao se apropriar subjetivamente dos códigos do local e de uso, a artista mobiliza a materialidade das coisas, para desarticular os modos estabelecidos e inventariar. Esses modos de agir – “formalidades das práticas” (Certeau, 2008: 92), explicitam as suas intenções projetuais, na medida em que desviam as ordens e as relações de poder estabelecidas pelos modos de consumo e lugares institucionais. Neste sentido, Sara parece questionar a ordem museal, que elege e expõe justamente o consagrado como arte. “Uma instituição que coleta e mostra esta espécie de produção imaginária que nossa sociedade chama de “arte” (Senra, 2012).

Sara cria um jogo, uma certa resistência ao “lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas” (Certeau, 2008:97). Enquanto a obra anuncia, a artista enuncia e formula seu fazer, não coerente com a configuração instituída /institucionalizada, mas com seus princípios. Oscila entre o conhecer a ordem dos lugares e o espacializar, entre um ver e um fazer, capaz de organizar outros movimentos e caminhos. Como afirmam Edwards et al. (2006) o conhecimento na /pela prática envolve a mobilização dinâmica do corpo/mente dentro de um ambiente de objetos, que evocam diferentes possibilidades de uso.

A operação poética de Sara Ramo apresenta-se como “modalidade de ação” (Certeau, 2008:92) que sistematiza os objetos subjetivamente em um movimento de transfiguração, que parte da regularidade dos gestos e do cotidiano, para uma condição dialética. Sara Ramo desvia, fabula, inventa.

Referências

- Baudrillard, Jean (2002) *O sistema dos objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva. ISBN: 85-273-0104-0.
- Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.
- Edwards, Elizabeth; Gosden, Chris; Phillips, Ruth B. (2006) *Sensible objects: colonialism, museums and material culture*. Oxford, New York: BERG. ISBN: 978-1-84520-324-5.
- Fortes D’Aloia & Gabriel (s.d.) *Sara Ramo*. [Consult. 2018-01-02] Disponível em URL: <http://fdag.com.br/artistas/sara-ramo/>.
- Goffman, Erving (1986) *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press. ISBN: 0-930350-91-X.
- Gombrich, Ernst H (1979) *The sense of order: a study in the Psychology of Decorative Art*. London: Cornell University Press. ISBN: 978-0-8014-1143-4.
- Miller, Daniel (2010) *Stuff*. Cambridge, UK; Malden, USA: Polity Press. ISBN: 978-0-7456-4424-0.
- Ono, Maristela (2006) *Design e Cultura: sintonia essencial*. Curitiba: Edição da Autora. ISBN: 85-906446-0-X.
- Senra, Stella (2012) *Sara Ramo, ou o exercício da liberdade*. [Consult. 2018-01-02] Disponível em URL: <https://stellasenra.wordpress.com/2012/06/07/sara-ramo-ou-o-exercicio-da-liberdade/>.

3. :Estúdio, normas de publicação
:Estúdio, *publishing directions*

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

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

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

Autores

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

Editores

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares 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.

:Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

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

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

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

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

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

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

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

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

for aprovado pelos pares académicos.

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

A Revista Estúdio promove a publicação de artigos que:

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

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

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

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

Custos de publicação

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

Critérios de arbitragem

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

Normas de redação

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

Cedência de direitos de autor

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

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

Declaro que o trabalho intitulado: _____

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

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Estúdio* e o edite, distribua, exiba 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 Cromá*, 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

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

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

:Estúdio, um local de criadores

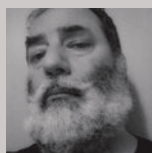
:Estúdio, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ADÉRITO FERNANDES MARCOS (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em 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). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e)FACT(o) — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade* (ISSN: 2184-2086). Contato: aderito.marcos@uab.pt



A. J. CASEIRÃO (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado. Nos últimos anos tem apresentado trabalhos transversais em suporte fotográfico. Actualmente, com forte dedicação ao desenho (e fotografia), Licenciado em Pintura, Mestre em Teorias da Arte, Doutorado em Belas Artes especialidade de Desenho, e pós-Doutorado em Desenho, (ESBAL e FBAUL). Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa da disciplina do Desenho e, responsável pelo Laboratório de Desenho e Comunicação da mesma Faculdade.



ALMERINDA DA SILVA LOPES (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Atividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas coleções do Museo de Arte Contemporánea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (UCP — Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).

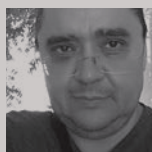


ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora *Ad-Hoc* da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.

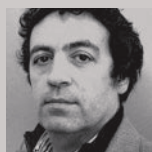


ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em

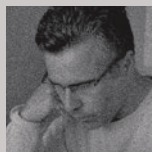
Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador 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.

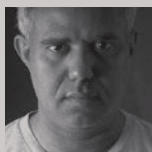


ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes 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

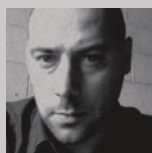
Bellas Artes da Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: "FUGAS E INTERFERENCIAS", llevado a cabo en la Universidad de Vigo y el el Centro Galego de Arte 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*.



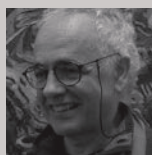
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de 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



ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor da área da Pintura na FBAUL. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais da Revistas Estúdio, Croma Gama, Matéria Prima e Teorias da Arte. Artista-plástico pintor com trinta exposições individuais desde 1979 (duas das últimas exposições foram *O Centro do Mundo*, no Museu Militar de Lisboa entre maio e setembro de 2013 e *Faróis e Tempestades* na Galeria da FBAUL em janeiro de 2018), e com obra presente em muitas coleções das quais destacamos a da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GAB-A, Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (Agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projecto expositivo internacional de colaboração entre Instituto de Economia e Gestão, Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *:Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente do Centro de Investigação CIEBA, da Ulisboa. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É o atual presidente da Sopcom. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *A televisão ubíqua* (2015). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOSEP MONTOYA 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).



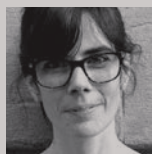
JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el vídeo y las nuevas tecnologías. 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 Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997). Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). El vídeo, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d’Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de 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).



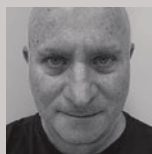
JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) com C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prêmios e distinções. Realiza un 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.



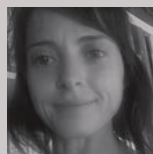
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo 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.

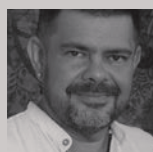
MÒNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis “Art i diseg. L’obra artística font de desitjos encoberts” en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, activa en cuanto a la producción 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.

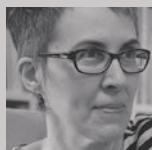


NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. 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 finalista do Prêmio Marcantonio Vilaça Sesi — CNI, 2015, em curadoria. Membro do Comitê de Indicação do Prêmio PIPA 2018. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: 36° Arte Pará, 2017, Casa das Onze Janelas, Belém; Algures, ou o Primeiro Beijo, 35° 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

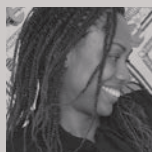
Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e o Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto Amazônia, Lugar 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.



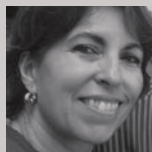
PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Doutorado (Ph.D.) em Estudos de Arte. Articula o seu campo de investigação entre a prática e a teoria, desenvolve o seu universo de investigação olhando para as imagens produzidas através das várias mediações tecnológicas. Tem participado em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: “Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais”; “Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante”; Exposições recentes: “Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo”, no Museu de Penafiel, (Portugal), 2017; “enhancement: MAKING SENSE”, no i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto, Porto (Portugal), 2016; “Periplos: Arte Português de Hoy”, no Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain), 2016. Conferências recentes: Keynote Speaker no “15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação”, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no “I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016”, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSF, 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 Índícios, na Caixa Cultural/SP e Diálogos Ausentes, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodescendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



ROSANA HORIO MONTEIRO (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016 e editou a revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Pós-doutora em Arte e Ciência pela Universidade de Lisboa (2009-2010) com bolsa CAPES. Mestre (1997) e Doutora (2001) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001, e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason (Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000). Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo* organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



SUSANA SARDO (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da 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 :Estúdio

About :Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista :Estúdio* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Revista :Estúdio* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista :Estúdio* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista :Estúdio* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 33 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Ficha de assinatura

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

Preço de venda ao público:
10€ + portes de envio

Assinatura anual (quatro números):
36€

Pode adquirir os exemplares da Revista :Estúdio na loja online Belas-Artes ULisboa — <http://loja.belasartes.ulisboa.pt/estudio>

Contactos

Loja da Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
Telefone: +351 213 252 115
encomendas@belasartes.ulisboa.pt

Ninguém vive sem passar uma parte muito importante da sua vida fazendo tarefas sem nada de especial, ou habitando espaços quotidianos, caseiros, sem muito interesse. E, contudo, essas ações constituem a identidade profunda, a singularidade radica na banalidade. Na maior parte do tempo, os humanos têm pouco interesse, ocupados em repetir gestos e funções vitais.

Convivemos com a alienação há pouco tempo: ela é denunciada na sociedade industrial através da relação prioritária do homem com os objetos, e pela redução crescente da relação do homem consigo próprio, e com os seus semelhantes. O homem, mais rico, hoje, é no fundo muito mais pobre.

Assim se apontem instâncias de auto-descolonização, de reflexão, de resistência, de libertação, de emancipação: a arte pode ser uma delas.