



Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras  
Volume 12, número 34, abril-junho 2021 | trimestral  
ISSN 1647-6158 | e-ISSN 1647-7316  
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes  
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa

**ESTÚDIO 34**

Propõe-se neste número uma estética da materialidade, em cada um dos quinze artigos aqui reunidos. Há nas propostas artísticas a expansão estética que se alarga com tranquilidade a partir da materialidade das obras de arte. As matérias suportam a arte, o seu pensamento, a sua estética.

A relação com o público está em permanente adiamento e, ao mesmo tempo, renovação. As matérias, enunciadas pelos artistas, suportam o seu próprio resgate, na possibilidade de uma relação. O espectador, o novo curador, segue em construção no processo.

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras  
Volume 12, número 34, abril–junho 2021  
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 12, número 34, abril-junho 2021  
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316  
Ver arquivo em  
> <http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/arquivo.htm>

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

##### 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:** Rui Macedo, Vista da Instalação Pintura-muro #1: ao Carlos Correia (1975-2018), 2019, óleo s/madeira, 211x244 cm. Da Exposição (in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Cortesia do artista.

**Projeto gráfico e paginação:** Tomás Gouveia

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

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



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

##### Revista :Estúdio

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



## **Conselho Editorial / Pares Académicos**

### **Pares académicos internos:**

ANTÓNIO CANAU ESPADINHA  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Arquitetura, Centro  
de Investigação em Arquitetura, Urbanismo  
e Design — CIAUD)

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

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,  
Faculdade de Belas-Artes)

### **Pares académicos externos:**

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

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

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

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

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

ANTÓNIO COSTA VALENTE  
(Portugal, Universidade do Algarve,  
Departamento de Artes e Humanidades  
da Faculdade de Ciências Humanas  
e Sociais)

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

ANTÓNIO FERNANDO SILVA  
(Portugal, Instituto Politécnico do Porto,  
Escola Superior de Educação (ESE), Unidade  
Técnica Científica de Artes Visuais)

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

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

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

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

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

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

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

INÊS ANDRADE MARQUES  
(Portugal, Universidade Lusófona de  
Humanidades e Tecnologias)

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

JOAQUÍN ESCUDER  
(Espanha, Universidad de Zaragoza)

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

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

LUÍSA SANTOS  
(Portugal, Faculdade de Ciências Humanas,  
Universidade Católica Portuguesa)

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

MARCOS RIZOLLI  
(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO  
(Brasil, Escola de Belas Artes da Universidade  
Federal de Minas Gerais)

MARILICE CORONA  
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul)

MARISTELA SALVATORI  
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul)

MÒNICA FEBRER MARTÍN  
(Espanha, Doctora, Facultat de Belles Arts,  
Universitat Barcelona)

NEIDE MARCONDES  
(Brasil, Universidade Estadual Paulista)

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)

PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID  
(Espanha, Facultad de Bellas Artes, Universitat  
Politécnica de València)

PAULO BERNARDINO BASTOS  
(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento  
de Comunicação e Artes)

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

PEDRO ORTUÑO MENGUAL  
(Espanha, Universidad de Murcia, Facultad de  
Bellas Artes)

REGINA MELIM  
(Brasil, Universidade do Estado de Santa Catarina,  
Departamento de Artes)

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)

VERA LUCIA DIDONET THOMAZ  
(Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores  
em Artes Plásticas, ANPAP)

<b>Índice</b>	<b>Index</b>	
<b>1. Editorial</b>	<b>1. Editorial</b>	12-17
<b>Linhas de fuga sobre os corpos: há arte em jogo</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<b>Horizon Lines over the bodies: art at stake</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
<b>2. Artigos originais</b>	<b>2. Original articles</b>	20-188
<b>Rui Macedo e o jogo do 'faz-de-conta'</b> MARGARIDA PENETRA PRIETO	<b>Rui Macedo and the game of "make-believe"</b> MARGARIDA PENETRA PRIETO	20-32
<b>Mauro Trastoy y la complicidad con el material</b> SARA COLEMAN	<b>Mauro Trastoy and the complicity with the material</b> SARA COLEMAN	33-42
<b>Por una reflexión social: el poder de lo gráfico y lo reivindicativo en las (video)construcciones performáticas e instalativas de Manuel Casellas</b> RAMON BLANCO-BARRERA	<b>For a social reflection: the power of the graphic and activism in the performative and installative (video)constructions of Manuel Casellas</b> RAMON BLANCO-BARRERA	43-52
<b>Àngels Viladomiu, flores y plantas: La naturaleza como tema de exploración artística</b> MARTA NEGRE BUSÓ	<b>Àngels Viladomiu, flowers and plants: The nature as a subject of artistic exploration</b> MARTA NEGRE BUSÓ	53-64
<b>As técnicas de escapismo na obra de Alejandra Pombo</b> BERIO MOLINA QUIROGA	<b>The techniques of escapism in the work of Alejandra Pombo</b> BERIO MOLINA QUIROGA	65-75
<b>Interações Dialógicas no processo artístico de Cláudia Amandi: o Eu e os Eus-Outros</b> DANIELA F. PINHEIRO, TERESA ALMEIDA & DOMINGOS LOUREIRO	<b>Dialogic Interactions in the Artistic Process of Cláudia Amandi: the Self and its I-Positions</b> DANIELA F. PINHEIRO, TERESA ALMEIDA & DOMINGOS LOUREIRO	76-91
<b>Cuerpo atravesado: June Crespo</b> ELENA MENDIZABAL EGIALDE	<b>June Crespo: Crossed body</b> ELENA MENDIZABAL EGIALDE	92-99
<b>Bethielle Kupstaitis e a cegueira: reflexões sobre uma prática plástica</b> EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	<b>Bethielle Kupstaitis and blindness: reflexions on a plastic practice</b> EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	100-110

<b>Marcello Grassmann: poética da linha no desenho e na calcogravura</b> CLAUDIO LUIZ GARCIA	<i>Marcello Grassmann: poetics of the line in drawing and calcogravure</i> CLAUDIO LUIZ GARCIA	111-122
<b>Sérgio Muniz, Roda e Outras Estórias</b> SILVIA HELENA CARDOSO	<i>Sérgio Muniz, 'Roda' and 'Outras Estórias'</i> SILVIA HELENA CARDOSO	123-131
<b>Habitus para um corpo possível: Caminhar com os objetos-roupa de Martha Araújo</b> SUSANA MARIA PIRES	<i>Habitus for a possible body: walking with Martha Araújo's wearable objects</i> SUSANA MARIA PIRES	132-140
<b>Pontes para ti: a delicadeza de Incorpos</b> JOEDY L. BARROS MARINS BAMONTE	<i>Bridges to you: the delicacy of Incorpo</i> JOEDY L. BARROS MARINS BAMONTE	141-150
<b>A Pintura Mitológica de Carlos Reis: Arte, História e Nacionalismo entre a Monarquia e a 1ª República</b> MARIA JOSÉ MARINO MARCELA COELHO	<i>The Mythological Painting of Carlos Reis: Art, History and Nationalism between the Monarchy and the 1st Republic</i> MARIA JOSÉ MARINO MARCELA COELHO	151-165
<b>Do refúgio na Natureza à criação do Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg</b> SABINA COUTO	<i>From refuge in Nature to the creation of the Frans Krajcberg Ecological and Artistic Museum</i> SABINA COUTO	166-176
<b>As paisagens cariocas de Augusto Herkenhoff: da reinvenção à incongruência</b> ALMERINDA DA SILVA LOPES	<i>Augusto Herkenhoff's landscapes cariocas: between the reinvention and the incongruity</i> ALMERINDA DA SILVA LOPES	177-188
<b>3. <i>Estúdio</i>, normas de publicação</b>	<b>3. <i>Estúdio</i>, publishing directions</b>	190-219
<b>Ética da revista</b>	<i>Journal ethics</i>	190-191
<b>Condições de submissão de textos, meta-artigo — manual de estilo</b>	<i>Submitting conditions, style guide</i>	192-200
<b>Chamada de trabalhos: XIV Congresso CSO'2023 em Lisboa</b>	<i>Call for papers: 14th CSO'2023 in Lisbon</i>	201-203

<b>Estúdio, um local de criadores</b>	<i>Estúdio, a place of creators</i>	206-219
<b>Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos</b>	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	206-217
<b>Sobre a <i>Estúdio</i></b>	<i>About Estúdio</i>	218
<b>Ficha de assinatura</b>	<i>Subscription notice</i>	219



# 1. Editorial

*Editorial*

# Linhas de fuga sobre os corpos: há arte em jogo

*Horizon Lines over the bodies: art at stake*

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

\*Artista visual e coordenador do Congresso CSO.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joaoqueiroz@campus.ul.pt

**Resumo:** Propõe-se uma estética da materialidade, refletindo sobre cada um dos quinze artigos que compõem a edição 34 da Revista Estúdio. Vê-se nas propostas artísticas a expansão estética que se desarvora com tranquilidade a partir da materialidade das obras de arte. Tranquilas, as matérias suportam a arte, o seu pensamento, a sua estética. A relação com o público está em permanente adiamento e, ao mesmo tempo, renovação. As matérias, enunciadas pelos artistas, suportam o seu próprio resgate, na possibilidade de uma relação. O espectador segue em construção no processo.

**Palavras chave:** Revista Estúdio / editorial / estética material / corpo.

**Abstract:** *An aesthetics of materiality is proposed, reflecting on each of the fifteen articles that make up the present 34th issue of Revista Estúdio. An aesthetic expansion can be seen in the artistic proposals, which is unraveled from the materiality of the works of art. Quietly, the materials do support art, its thinking, its aesthetics. The relationship with the public is constantly being postponed and, at the same time, renewed. The materials, enunciated by the artists, support their own rescue, in the possibility of a relationship. The spectator continues under construction in the process.*

**Keywords:** *Revista Estúdio / editorial / material aesthetics / body.*

### **1. Sobre a mesa, uma proposta**

Sobre a mesa, a proposta: uma visão em direção aos corpos, apropriados por uma dança que os renova no ritmo da intensidade, no brilho de uma respiração interior. Sobre a mesa, uma proposta de ilusão, de uma expansão estética que se acerca das subjetividades, em renovada e constante sedução (Amozara, 2017). A criatividade da arte pode ser ardilosa, sedutora, e humedece as superfícies, as tintas, as matérias de expressão.

O que se adivinha é uma expansão plástica, sensorial, das artes visuais, uma reconciliação com os corpos (Rekalde Izagirre, 2018; Escuder Viruete, 2017). De significantes, os corpos são agora significados. As sensações agarram-se às superfícies, agora vivas (Brächer, 2015).

### **2. Convocar sem metafísica**

Mas não é uma ilusão: a materialidade das cerdas, dos materiais, é assertiva e afirma-se com uma tranquilidade sem metafísica (Fernández Fariña, 2010; Gomes, 2014). A materialidade da arte repousa em si mesma, enquanto convoca a contemplação, o toque, a demora, a sua própria apresentação em si mesma (Corona, 2019; Cirilo, 2012). A matéria resgata-se a si mesma, apenas por se manter em exposição, ou pronta para esse momento (Marques, 2017; Martin de Madrid, 2020; Grando, 2016).

A materialidade é substancial, ocorre na presença potencial de uma recepção (Prieto, 2013, 2018). Os corpos são convocados para uma presença feita de calor e de respiração, aqui e agora. As alternativas são experimentáveis e também esquecíveis, na possibilidade da reprodução (Ortuño Mengual, 2012; Paquete, Fernandes-Marcos & Bastos, 2021).

### **3. Encontro do autor ausente**

A exposição pode então ser um encontro aguardado de há muito, encontro do autor, que pode até estar desaparecido, ausente, já morto, com novos leitores, espectadores, públicos (Salvatori, 2016). O objeto reativa-se tranquilamente, como um gato semiadormecido aguarda o seu redor, com uma sabedoria de gerações. A arte vive nas proximidades, e pede a tranquilidade da existência, o carinho da guarda, o silêncio do acervo.

O curador é hoje o novo espectador (Silva & Melim, 2020).

### **4. Quinze artigos na Revista Estúdio**

As obras como que sabem do seu destino real ou futuro, com a sabedoria do silêncio, e aguardam, numa concretização reificada e tranquila (Serra, 2008;

Maneschy, 2018). Assim também os artistas olham as obras de outros artistas, como neste número 34 da Revista *Estúdio*, e os quinze artigos aqui reunidos.

Margarida Penetra Prieto (Portugal), no artigo "Rui Macedo e o jogo do 'faz-de-conta'" debruça-se sobre uma exposição do pintor português Rui Macedo (n. Évora, Portugal, 1975) que esteve patente no Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa, em 2019, especificamente uma das instalações propostas explorando o conceito de camuflagem e de faz-de-conta. Na sequência de outras propostas do artista que se apoderam dos acervos de museus e galerias de exposições internacionais, também aqui Rui Macedo parte das obras e dos contextos para instalar superfícies e objetos pintados segundo uma técnica de *trompe l'oeil*. Surgem encostados às salas e escadarias do museu pinturas embrulhadas ou alternativas das mesmas pinturas a pare de paredes rústicas em tijolo e cimento, inteiras, aguardando trabalhos aparentemente em curso. Todas são pinturas de Rui Macedo. É assim uma proposta de inquietação e de metalinguagem, em que a pintura simula o seu próprio invólucro, ou embalagem, em trânsito.

No artigo "Mauro Trastoy y la complicidad con el material" Sara Coleman (Espanha) analisa os processos do artista Mauro Trastoy (n. 1971) licenciado pela Universidade de Salamanca. As suas obras em arame ou serapilheira propõem uma reflexão sobre a intermediação entre o orgânico e o químico, entre o humano e o tecnológico. Os fluxos entrecruzam-se em ritmos de estrutura e de repetição, revisitando as realidades têxteis. É uma proposta de infinito e de expressão material. São "quadros para pentear" feitos de corda de cânhamo, discutindo o ato de fazer, escutando as possibilidades estruturais de uma revisão da arte ao universo têxtil.

No artigo "Por una reflexión social: el poder de lo gráfico y lo reivindicativo en las (video)construcciones performáticas e instalativas de Manuel Casellas," Ramon Blanco-Barrera apresenta a sua reflexão sobre a obra do artista sevilhano Manuel Casellas (n. 1979). Artista hoje radicado no país basco, recorre a trituradoras ou a palavras agrupadas em filas de fósforos, que se destroem, enquanto funcionam ou ardem, ou trituram currícula de candidatos a emprego, por exemplo.

Marta Negre Busó, no artigo "Àngels Viladomiu, Flores y plantas: la naturaleza como tema de exploración artística" apresenta a obra da escultora Àngels Viladomiu (n. 1961, Barcelona) incidindo sobre a sua exploração temática. Os eixos em torno da ecologia, do território, das ciências naturais e sociais são abordados dentro desta proposta artística de natureza interdisciplinar. As árvores, estabelecem pontos de partida para Àngels, as suas "Dendrográficas (mapas foliformes),"

os “projetos botânicos,” a “Botânica Radical,” ou o livro de artista “Plantes Rares,” o projeto “híbrido contemporani,” ou ainda “Herbarium nigrum,” pontuam a criação em torno deste tema ao longos das décadas do século XXI.

Berio Molina Quiroga, no artigo “As técnicas de escapismo na obra de Alejandra Pombo,” apresenta a obra desta última artista nascida em Santiago Compostela em 1979. Nas suas fotografias e filmes, Alejandra Pombo representa-se através de desdobramentos e sobreposições, camuflagens e inserções estranhas. Propõe, no seu “Curso de escapismo,” já em 2004 quando apresenta na Fundação de Serralves (Porto) a peça ¿Y ahora qué?, propondo a sua metodologia: fazer ações e intervenções a partir de um manual de escapismo criado coletivamente para cada ocasião. As operações desdobram-se em espaços vagos, buscando tensão, desequilíbrio, queda, passeio, desaparecimento, sobrevivência.

Daniela F. Pinheiro, Teresa Almeida & Domingos Loureiro, no artigo “Interações Dialógicas no processo artístico de Cláudia Amandi: o Eu e os Eus-Outros” abordam a obra em desenho da artista portuense Cláudia Amandi (n. 1968). Desde a prática modular dos seus “desenhos vazios,” a tinta-da-china, explora-se a processualidade do “porvir” potencializando as suas construções no sentido da configuração e do esquema, implicando uma relação dialógica entre o passado e o presente imediato.

Elena Mendizabal Egialde, no artigo “June Crespo: Cuerpo atravesado” aborda a escultora basca June Crespo (n. Irun. Pamplona, Espanha, 1984). Inserindo-a numa nova geração da escultura basca, com artistas como Elena Aitzkoa Reinoso, Oier Iruretagoiena, Sandra Cuesta o Cláudia Rebeca Lorenzo. Partindo do uso de moldes, busca-se uma beleza estranha, cruzada de corpos e de texturas, amplificando-se a fragmentação e a justaposição. A massa do betão contraria o seu calor orgânico, reeditando uma disciplina visual de sujeição subtil, entre o solo, a mesa e a arquitetura.

No artigo “Bethielle Kupstaitis e a cegueira: reflexões sobre uma prática plástica” Eduardo Vieira da Cunha debruça-se sobre esta artista brasileira, natural de Pelotas, Rio Grande do Sul (n. 1976). Bethiele Kupstaitis formula “uma cegueira como teoria,” proposta de cegueira vidente para uma série de fotografias e objetos que se debruçam sobre a invisibilidade. As ações de cobrir, adicionar, enterrar são apresentadas suas sequências em que o assunto é uma espécie de escurecimento.

No artigo “Marcello Grassmann: poética da linha no desenho e na calcografia” Claudio Luiz Garcia apresenta a obra deste gravador desaparecido recentemente. Marcello Grassmann (São Simão, Brasil, 1925-São Paulo, 2013) introduziu

inovações na gravura em metal e ácido, numa busca inovadora de expressividade gráfica que vai além da repetição dos métodos tradicionais. Através da interferência com detergentes e isolantes, Marcello Grassmann consegue iluminar a gestualidade do desenho nos materiais de gravura a água-tinta.

Silvia Helena Cardoso, no artigo "Sérgio Muniz, Roda e Outras Estórias" apresenta o cineasta brasileiro Sérgio Muniz (n. Santos, Brasil 1935), e o seu primeiro documentário "Roda e Outras Estórias," de 1965, no contexto do Novo Cinema Documentário brasileiro, na senda de Glauber Rocha (1939-1981).

No artigo "Habitus para um corpo possível: Caminhar com os objetos-roupa de Martha Araújo" Susana Maria Pires aborda os penetráveis de Martha Araújo (n. Maceó, Brasil, 1943). Produzidos nos anos 80, como a série "Hábito/Habitante" (1982-1985) neles o público era convocado a vestir a obra. A performance interroga a experiência da roupa na sua relação com a habitação ou com os corpos.

No artigo "Pontes para ti: a delicadeza de Incorporos" Joedy Bamonte debruça-se sobre a obra de Susana Pires (n. Évora, Portugal, 1980). Artista na área da arte têxtil, Susana Pires apresentou obras implicadoras pela sua fisicalidade expandindo. Os "abraçatórios" (2004-2010), ou o mais recente "incorpo," propõem uma extensão de um abraço sem peso e sem tempo.

No artigo "A Pintura Mitológica de Carlos Reis: Arte, História e Nacionalismo entre a Monarquia e a 1ª República" Maria José Coelho debruça-se sobre a obra do pintor naturalista Carlos Reis (Portugal, 1863-1940). Artista vibrante, intérprete da vegetação e dos horizontes portugueses de grande intensidade, reivindicando a herança arquivista de Silva Porto, e inovando na presença assertiva da sua cor e arrojada composição.

Sabina Couto, no artigo "Do refúgio na Natureza à criação do Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg" aborda a obra de Frans Krajcberg (Polónia, Kozienice, 1921 — Brasil, 2017). Especificamente, o Sítio Natura, construído em 1966 pelo autor, na Mata Atlântica, no sul da Bahia. É um projeto ambicioso de um Museu Ecológico para a preservação e pedagogia.

No artigo "As paisagens cariocas de Augusto Herkenhoff: da reinvenção à incogruência" Almerinda da Silva Lopes reflete sobre a série de pinturas "Paisagens Cariocas," de Augusto Herkenhoff (n. Espírito Santo, Brasil, 1965). Os motivos florais, como em "Superflowers," e as paisagens oníricas, como em "paisagens cariocas" são apropriadas pelo artista para uma submersão material e plástica feita de um cromatismo tropical e aceso, proposta para uma sensualidade exuberante em busca de uma geografia estética plasmada no olhar.

## 5. Desafio: Manter a intensidade e amar a arte

O desafio reunido neste conjunto de artigos, é manter a intensidade de amar a arte (Felinto & Silva, 2020).

Vimos que a materialidade da arte é serena e sábia: que ela aguarda a visita. Mas também sabemos que a arte esta próxima, do amor, muito próxima. Que o estatuto dos que a olham, contemplam, se aproxima do estatuto dos amantes. A arte quer ser vista, visitada, sentida, transida. Ou de outro modo, queremos ver, sentir, visitar, amar, a arte dando-lhe assim novos sentidos, ou recuperando antigas sabedorias. Pode ser esta uma estética da materialidade adormecida, expectante, sequiosa. Pode ser esta a síntese de uma relação que une emoções, vivências, com artefactos tão raros e únicos como estes objetos frágeis.

### Referências

- Almozara, Paula Somenzari. (2017) "Arquivos da destruição: experiências e invenções sobre a paisagem a partir da obra de Glayson Arcaño." Revista *Estúdio*, artistas sobre outras obras. (8):18-25.
- Brächer, Andréa. (2015). "Ensaio: Fotografia e Pintura nos trabalhos de Marilice Corona." Revista :*Estúdio*, 6(11), 175-181. Recuperado de [http://scielo.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582015000100018&lng=pt&lng=pt](http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582015000100018&lng=pt&lng=pt).
- Cirilo, Aparecido José. (2012) "Pela Fresta (1998): o papel do espaço e da memória no processo de criação da obra de Shirley Paes Leme a partir de seus cadernos de anotações." *Estúdio: artistas sobre outras obras* V3 (5):269-76.
- Corona, Marilice. (2019). "As paisagens de Thiana Sehn: experiência, distâncias e deslocamentos." Revista :*Estúdio*, 10(26), 18-27. Recuperado de [http://scielo.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582019000200002&lng=pt&lng=pt](http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582019000200002&lng=pt&lng=pt).
- Escuder Viruete, Joaquín (2017) "El jardín durmiente de Sabine Finkenauer." Revista *Estúdio*, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 8, (17), janeiro-março. 18-27
- Felinto, Renata, & Silva, Vinícius da. (2020) "Amor-Tecimento." *Transition* 130:209-21.
- Fernández Fariña, Almudena (2010). Lo que la pintura no es. Colección Arte & Estética. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Gomes, Paulo César Ribeiro. (2014). "Os 15 Pincéis de Ema M." Revista :*Estúdio*, 5(9), 127-134. Recuperado de [http://scielo.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582014000100015&lng=pt&lng=pt](http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582014000100015&lng=pt&lng=pt).
- Grando, Angela. (2016). "Cildo Meireles: 'como na tradição oral' e além." Revista *Estúdio*, 7(15), 145-52. Recuperado de [http://scielo.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582016000300017&lng=pt&lng=pt](http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582016000300017&lng=pt&lng=pt).
- Manesch, Orlando Franco. (2018) "Eder Oliveira, a Amazonia não é para os fracos." Revista *Estudio*, artistas sobre outras obras. ISSN (2018): 1647-6158. 9(23):150-9.
- Marques, Inês Andrade. (2017) "Da tela à parede da fábrica: Edgard Pillet, a arte abstrata integrada e os equívocos na sua aceitação." Revista *Gama*, Artistas Sobre outras Obras. 3(5): 110-8.
- Martin de Madrid, Paula Santiago. (2020) "Patricia Gómez y María Jesús González. La memoria en la pared." Revista *Estúdio*, artistas sobre outras obras. 11(29): 135-45.

- Ortuño Mengual, Pedro (2012) "Video: un arte comprometido/ contemporáneo." *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad* (19):17.
- Paquete, Hugo; Fernandes-Marcos, Adérito & Bastos, Paulo Bernardino. (2021) "Relações entre o pós-digital e o complexo industrial do capitalismo: reformulações sobre a tecnologia como ideologia e lixo digital na arte." *Avanca: AVANCA / CINEMA*: 233-42.
- Prieto, Margarida P.. (2013). "À espera." *Revista :Estúdio*, 4(8), 335-343. Recuperado de [http://scielo.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582013000200045&lng=pt&lng=pt](http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582013000200045&lng=pt&lng=pt).
- Prieto, Margarida Penetra. (2018). "João Paulo Queiroz: a imagem de uma imagem." *Revista :Estúdio*, 9(23), 46-58. Recuperado de [http://scielo.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582018000300005&lng=pt&lng=pt](http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582018000300005&lng=pt&lng=pt).
- Rekalde Izagirre, Josu. (2018). "Esther Ferrer: Espacios entrelazados." *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6(3) 355-359. doi: 10.17583/brac.2018.3521
- Salvatori, Maristela. (2016). "O múltiplo em publicações de artistas: Röhneit, Cattani e Mutran." *Revista Estúdio*, 7(16), 34-41. Recuperado de [http://scielo.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582016000400004&lng=pt&lng=pt](http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582016000400004&lng=pt&lng=pt).
- Serra, Joaquim Paulo. (2008) "Alienação." *Covilhã: Lusofia Press, Universidade da Beira Interior*.
- Silva, Daniela Torres Gelly de Castro & Melim, Regina. (2020, july) "Experimentações político-formais no corpo linguístico performativo: a escrita em artes visuais / Political-formal experiments in the performative linguistic body: writing in visual arts." *Revista Estúdio* (31):134

**2. Artigos originais**  
*Original Articles*

# Rui Macedo e o jogo do “faz-de-conta”

*Rui Macedo and the game of “make-believe”*

MARGARIDA PRIETO

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa; Universidade Lusófona de Humanidade e tecnologias, Escola de Comunicação, Artes, Arquitectura e Tecnologias da Informação.

**Resumo:** Este artigo incide sobre a exposição de Rui Macedo que esteve patente no Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa. Investiga e analisa cinco das instalações propostas nesta exposição à luz do jogo “faz-de-conta” e do conceito de camuflagem.

**Palavras chave:** faz-de-conta / Rui Macedo / pintura / site-specific / camuflagem.

**Abstract:** *This article focuses on the solo exhibition by Rui Macedo that was on display at the National Museum of Contemporary Art in Lisbon. Investigate and analyze five of the installations proposed in this exhibition in light of the “make-believe” game and the concept of camouflage.*

**Keywords:** *make-believe / Rui Macedo / painting / site-specific / camouflage.*

## Introdução

Este artigo é sobre o trabalho de pintura do artista Rui Macedo (1975) que foi instalado, em 2019, no Museu Nacional de Arte Contemporânea — Museu do Chiado (MNAC), em Lisboa, no seio da colecção exposta. Rui Macedo é um artista internacional que se foca essencialmente na pintura e tem uma vertente da sua produção pictórica dedicada à instalação em Museus e em colecções musealizadas. Com um inventário interessante de exposições em instituições desta ordem, podem-se salientar as que foram realizadas para o Museu de Évora (*Nimium ne credere colori*) em 2010, para o Instituto Valenciano de Arte Moderna (*La totalidad imposible*) em 2011, para o Museu de Grão Vasco (*Caleidoscópio*) em 2012, para o Museu Nacional de Artes Decorativas de Madrid (*Un cuerpo extraño*) em 2013, para o Palácio do Catete e Galeria do Lago do Museu da República do Rio de Janeiro (*Mnemosyne*); para o Museu Nacional do Conjunto Cultural da República em Brasília (*Replay*), o Museu de Arte Contemporânea — Niterói (*In Situ: Carta de Intenções*) em 2015, para o Museu Nacional Machado de Castro (*Avesso da Norma*) em 2016 e, mais recentemente, para a Tabacalera de Madrid (*Sfumato*) em 2019-2020. Foi várias vezes bolseiro da Fundação Calouste de Gulbenkian que o apoio em vários destes projectos.

Rui Macedo vive e trabalha em Lisboa e a sua formação académica inclui um doutoramento na área das Belas-artes, onde investiga profundamente as intervenções em espaços museológicas que têm sido concebidas ao longo do século XX. A sua investigação neste domínio tem sido também um programa de trabalho artístico. A obra deste artista português investiga as potencialidades da pintura instalada (*site-specific*), decorrendo da especificidade dos espaços onde se mostra ao público.

### 1. Um projecto desafiante

Na proposta realizada para o MNAC, o artista apresenta sete grupos instalativos de pintura, unidos por critérios sempre diferentes, cujo denominador comum é a camuflagem. O título da exposição (*in dispensável ou a pintura que inquieta a colecção*) do museu é já uma leitura crítica sobre a necessidade de trazer novidade e dinâmica expositiva às colecções musealizadas estáveis, uma necessidade que é apoiada institucionalmente no sentido de tornar a oferta cultural dos museus interessante para uma revisitação.

O MNAC institui-se num edifício de estrutura pombalina. Alterado nos anos 90 para melhor dar a ver colecção e melhorar a sua função, demonstra uma descaracterização que é mais evidente nos espaços herdados recentemente, a saber: o complexo arquitectónico que desenha um quarteirão no centro histórico

da cidade e que partilha edifícios e instituições outras, com funções distintas e espaços comunicantes. No Museu há um único circuito de visita liderado por critérios temporais e historicistas que exibem a colecção dedicada à arte portuguesa mostrando essencialmente pintura, escultura e desenho.

Todas as instalações do artista vêm *inquietar* o museu e estão ancoradas a peças da colecção. Relacionam-se ora com épocas, ora com artistas, ora com obras escolhidas, articulando modos diversos de se integrarem na visita, sempre camufladamente. Algumas das estratégias repetem métodos testados em exposições anteriores deste artista. Contudo, desta vez — e de cada vez — a sensação é sempre de novidade, de estar a ver como se da primeira vez. O jogo que o move é o “faz-de-conta”: faz-de-conta que esta obra é antiga, faz-de-conta que está ainda embalada, faz-de-conta que foi feita por outro artista, faz-de-conta que foi esquecida, faz-de-conta que nem sequer é pintura.

## 2. Faz-de-conta que esta pintura é antiga

No seu jogo de camuflagem, Rui Macedo procura conceber uma exposição para se mostrar dentro de outra, pré-existente, e com o objectivo de se integrar, sem apagar protagonismos pré-estabelecidos, sem mexer no posicionamento das obras expostas, ou seja, interferindo o mínimo no espaço arquitectónico (a evitar furar paredes, alterar iluminação ou deslocar obras expostas) e explorando, assim, soluções menos convencionais para mostrar pintura. Orientada por este princípio, a camuflagem manifesta-se pela integração de obra contemporânea que é estranha ao museu e ao contexto da sua fundação, mas que com ele interage através do diálogo com as outras pinturas lá expostas, mimando, em *pastiche*, um fazer — um pintar — como noutros tempos.

Numa das instalações, as obras eleitas são da autoria do pintor Columbano Bordalo Pinheiro e a parede escolhida para integrar as pinturas gémeas de Rui Macedo (Figura 1) que lidam com duas obras daquele artista e como o espaço vazio existente entre elas, como num jogo de encaixe. Neste processo de integração, mimam-se as molduras (douradas) e os temas: “a chávena de chá” (pintura de 1881) e “a luva cinzenta” (pintura de 1898) são actualizados para “a garrafa de plástico portátil” e “as luvas de borracha da limpeza doméstica”. Esta actualização dos elementos que tematizam as pinturas musealizadas não é desprovida de humor nem de sentido crítico. Por outro lado, o modo como as molduras se entrelaçam para originar uma única peça é uma estratégia que pensa a pintura com formatos menos convencionais: as *shaped canvas*. Se esta estratégia é tão antiga como a pintura adossada à arquitectura, num conjunto independente é mais inusual e são os artistas do século XX que a exploram num



**Figura 1** · Rui Macedo (1975), Vista da instalação *S/título*, 2019, óleo s/madeira + molduras 70x85 cm + 90x90 cm. Exposição *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu*. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

**Figura 2** · Rui Macedo (1975), Vista da instalação que agrega as seguintes obras de Rui Macedo: *Pintura-embalagem #4 ou A partir de Sarah Affonso, Figuras num Jardim* (1926, óleo s/ cartão, 60x50 cm, coleção da Fundação Calouste Gulbenkian), 2019, óleo e acrílico s/ madeira, 84x77cm; *Pintura-embalagem #10 ou A partir de Abel Manta, Natureza-morta* (1965, óleo s/ tela, 49x59 cm, Museu Nacional de Grão Vasco), 2019, óleo e acrílico s/ madeira, 130x130cm; *Pintura-embalagem #5 ou A partir de Sarah Affonso, Retrato de Matilde* (1932, óleo s/ tela, 80x55.5 cm, coleção da Fundação Calouste Gulbenkian) 2019, óleo e acrílico s/ madeira, 84x74cm; *Pintura-embalagem #8 ou A partir de Sarah Affonso, Meninas* (1928, óleo s/ tela, 92x77 cm, coleção do MNAC), 2019, óleo e acrílico s/ madeira, 97x122cm. Exposição *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu*. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

território de teste à Pintura como disciplina — o questionamento do limite é um tema clássico daquele século.

### 3. Faz-de-conta que a pintura está embalada

De um modo subtil, as *shaped canvas* são assimiladas na instalação da *Pinturas-embalagem* (Figura 2, Figura 3 e Figura 4). Trata-se de vários momentos de intervenção no Museu onde o artista coloca, no chão e encostadas à parede, pinturas que se assemelham a embalagens (pouco) técnicas de obras de arte, umas vezes isoladas, outras em aglomerados. Para criar um efeito de ilusão, o artista cria reentrâncias laterais no suporte rectangular de cada pintura, onde a representação pintada de fita-colas coincide. Esta estratégia só é possível porque o suporte é de madeira. A acentuar o efeito de embalagem são representadas mi-cas coladas com informação referente a um possível conteúdo, destinatário e remetente. Em cada uma destas pinturas há uma pequena cópia de outras obras — obras de artistas que poderiam estar representados no museu ou obras de artistas que estão representados no museu mas pertencem a outras colecções. Propõem, no seu conjunto, a ficção sugestiva de uma exposição nova, com obras emprestadas e provenientes de outras instituições (Figura 2). Este ficcionar de um possibilidade expositiva que se enquadra na perfeição num panorama de calendarização do museu, vem acentuar a pertinência destas embalagens no museu mas, dado que estão pousadas no chão, mostram uma exposição por vir (em montagem) ou talvez a sair (em desmontagem), assegurando a dinâmica de um museu que actualiza a sua oferta permanentemente. Para o visitante inusual do museu, o encontro com estas instalações de *Pinturas-embalagem*, cujo posicionamento adere à lógica das peças expostas (por afinidade de autores, cronologia e tema) provoca a sensação de um museu que se está a reformular enquanto os visitantes circulam.

No seu texto sobre a potência dos posicionamentos específicos da pintura, Rui Macedo afirma:

*A especificidade do posicionamento do objecto pictórico no espaço expositivo (no final da parede, lateralmente, junto ao chão ou rente ao tecto) é determinante e fundamental para suggestionar (...), acentuado pela representação concordante: o lugar dentro da composição pictórica (na ocupação do rectângulo pré estabelecido como suporte propriamente pictórico) e o lugar da instalação da pintura, no espaço propriamente expositivo, reforçam-se num acordo mútuo que visa desestabilizar as convenções museológicas e, a partir delas, o observador (Macedo, 2012:47).*



**Figura 3** · Rui Macedo (1975), Vistas da Instalação. *Pintura-embalagem #9 ou A partir de Maria Helena Vieira da Silva, Sem Título* (1936, óleo s/ tela, 81x100.3 cm, coleção da Fundação Calouste Gulbenkian), 2019, óleo e acrílico s/madeira, 122x120 cm. Exposição (in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

**Figura 4** · Rui Macedo (1975), Vista da instalação *Pintura-embalagem #3 ou a partir de António Quadros, “A menina do lagarto”* (1956, óleo sobre cartão, 51x42.5cm, coleção da Fundação Calouste Gulbenkian), 2019, óleo e acrílico sobre madeira, 75x73 cm. Exposição (in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

Esta consciência de um acordo formal e conceptual entre a obra que se instala e o espaço (e colecção) que a acolhe é absolutamente estrutural para a eficácia das exposições de Rui Macedo. Ao longo da sua investigação é possível aferir como este critério assegura, também, uma diversidade de opções estéticas e estratégicas de interagir com a pintura em situações e contextos extremamente diversificados.

Em todos os exemplos (Figura 2, Figura 3 e Figura 4), as pinturas, isoladas ou em conjuntos, foram posicionadas atrás de um plinto e próximas de outras pinturas (da colecção do museu). O cuidado de utilizar uma imagem de referência, de sugerir um conteúdo para a embalagem através dessa imagem pintada, reforça a ficção de uma exposição que os visitantes perderam (já passada ou, ainda, por vir). Pela pertinência do seu posicionamento, as embalagens parecem próximas do lugar onde as pinturas que protegem poderiam ter sido (ou vão estar) expostas e estão semi-escondidas (atrás de plintos, próximo dos cantos da sala) num exercício de “gato escondido com o rabo de fora” que é sugestivo de uma obra em trânsito — uma obra que está de passagem pelo museu. Todas estas pistas são percebidas através de imensas subtilezas que imitam a vida. É nesta relação com uma possibilidade real que a camuflagem se torna eficaz como estratégia.

A referência a outros artista, a continua citação das suas obras, é igualmente uma das estratégias a que Rui Macedo recorre com frequência, sobretudo nos projectos isolados (ou seja, em exposições desvinculadas de colecções e de espaços museológicos). Contudo, nesta exposição, a citação tem um papel fundamental para a ancoragem de todas as instalações propostas.

### **1. Faz-de-conta que a pintura foi feita por outro artista**

Na instalação onde Rui Macedo homenageia o pintor Jorge Pinheiro, cada uma das pinturas do conjunto faz referência a um trabalho distinto, como se afere nos próprios títulos das obras do artista (Figura 5). Trata-se de um conjunto pictórico inesperado que se inicia no canto de uma parede e vai subindo até ao tecto numa linha oblíqua e, nesse movimento, assimila uma pintura exposta do próprio Jorge Pinheiro. É um exercício cheio de humor onde se questiona quem é o autor e, se não fossem as tabelas do museu, esta dúvida — inteiramente legítima — seria difícil de esclarecer *in loco*. Neste conjunto de *shaped canvas*, a segunda obra a contar de baixo é a de Jorge Pinheiro — e o raciocínio para a identificar é simples: é a única que está alinhada com as restantes obras da colecção exposta, respeitando o seu posicionamento convencional (o centro está à altura do olhar, a metro e meio do solo). A assimilação desta obra recupera e



**Figura 5** · Rui Macedo (1975), *A Jorge Pinheiro #5 ou A partir de Jorge Pinheiro, Sem Título* (1972, acrílico e acetato de polivinilo s/tela, 80x100 cm), 2019, óleo s/madeira, medidas variáveis; *A Jorge Pinheiro #1 ou A partir de Jorge Pinheiro, Ulisses contra Polifemo — da série Ulisses*, (1981, acrílico s/tela, 120x190 cm), 2019, óleo s/madeira, medidas variáveis; *A Jorge Pinheiro #4 ou A partir de Jorge Pinheiro, Sem Título* (1969, Escultura s/ madeira e espelhos), 2019, óleo s/madeira, medidas variáveis; *A Jorge Pinheiro #3 ou A partir de Jorge Pinheiro, Mapa — História e discurso do crime no meu bairro* (1976, tinta-da-china e ecoline s/papel, 71,5x108 cm), 2019, óleo s/ madeira, medidas variáveis; *A Jorge Pinheiro #2 ou A partir de Jorge Pinheiro, A Comédia da Arte* (1998, óleo s/ tela, 130x195 cm) 2019, óleo s/madeira, medidas variáveis. Exposição (in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

**Figura 6** · Rui Macedo (1975), Vistas da Instalação, *VOCÊ ESTÁ AQUI (a partir de Paisagem Auvers-sur-Oise de Artur Loureiro, c. 1883)*, 2019, óleo s/madeira, 44x55 cm. Exposição (in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

actualiza o conceito da “pintura dentro da pintura” estendendo-o à instalação, tal como é concebida por Rui Macedo, e o respeito pelas tabelas museológicas impede que se trate de um acto de canibalismo. Pelo contrário, a integridade da identificação das obras dos outros artistas é sempre ponto de honra e, numa época em que os direitos de autor são tão discutidos e ameaçados com a possibilidade do plágio digital, os métodos de exposição de Rui Macedo são uma lição sobre como fazer citações, alusões, apropriações dentro do que é consentido e regulado.

Ainda a propósito das *shaped canvas*, as cinco pinturas desta instalação (Figura 5) têm a particularidade de remeter para os balões de dialogo da banda desenhada e estão todos virados para o mesmo lado, acentuando a linha oblíqua que desenham na parede e um sentido de pertença e inter-relação formal de todas as peças, embora as suas imagens (as representações) se distingam e remetam, por sua vez, para obras muito diferentes na temática, na expressão e no suporte.

## 2. Faz-de-conta que a pintura foi esquecida

Na instalação da pintura intitulada *Você está aqui...* (Figura 6), Rui Macedo interage com um conjunto de paisagens do século XIX e XX. Neste conjunto de paisagens, a pintura musealizada eleita para o diálogo directo é da autoria de Artur Loureiro (1853-1932) e intitula-se *Paisagem Auvers-sur-Oise*. Nesta pintura é visível uma paisagem rural onde, no centro da composição, está representado o pintor (uma auto-representação) no seu cavalete fazendo desta imagem uma referência às práticas *au plein air* comuns na época (veja-se a escola de Barbizon).

*A terceira pintura comentada é uma paisagem de Artur Loureiro realizada em França e que contém, minúscula no seu centro, uma possível auto-representação do pintor no acto de pintar frente à natureza e fora do atelier, numa situação que poderíamos entender como um tardio manifesto da pintura de ar livre. O pintor apenas pretende testemunhar que esteve ali, sozinho, minúsculo, mergulhado na possível imensidade da natureza, homem pequeno num vasto mar de paisagem e pintura* (Porfírio, 2019:45).

A obra de Rui Macedo copia ao mesmo tempo que altera a composição da pintura original, e de dois modos: primeiro, pela cor e, segundo, pela introdução de um elemento geométrico no exacto ponto onde estaria a representação do pintor. A primeira alteração, sendo uma alteração cromática, transporta para os exercícios explorados no século XIX e inícios do século XX onde se analisa, através da pintura, os efeitos da luz no espaço natural. A segunda alteração remete para o GPS contemporâneo, substituindo uma figura por um símbolo



**Figura 7** · Rui Macedo (1975), Vistas da Instalação. *Pintura-muro #2: ao Carlos Correia (1975-2018)*, 2019, óleo s/madeira, 250x350 cm. Exposição *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu*. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

**Figura 8** · Rui Macedo (1975), Vistas da Instalação. *Pintura-muro #1: ao Carlos Correia (1975-2018)*, 2019, óleo s/madeira, 211x244 cm. Exposição *(in) dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu*. Museu Nacional de Arte contemporânea — Museu do Chiado, Lisboa, Portugal. Fonte da imagem: cortesia do artista.

indicativo que o título reforça: *vocês está aqui*, indicação de posição exacta — o *topos* dentro de um *locus*. Há ainda uma terceira alteração que se manifesta não na composição, mas no objecto pictórico: a rotação acompanhada pelo posicionamento junto ao chão e apoiado por dois paralelepípedos de espuma. Virar a imagem “de pernas para o ar” é colocá-la no território da abstracção pois, justamente o seu reconhecimento deixa de ser imediato e óbvio (embora esta estratégia seja particularmente eficaz com retratos, não deixa de ter o seu efeito com as restantes imagens). Ligeiramente deslocada de um eixo vertical que a colocaria como um quase reflexo — a imagem invertida — relativamente à pintura de Artur Loureiro, esta obra de Rui Macedo simula também que espera ser integrada na linha ritmada de obras expostas. É o rigor da posição da pintura de Rui Macedo dentro do museu e na relação com as obras expostas que abre a hipóteses ficcionais e, por isso, o conceito *site-specific* é absolutamente estrutural e estruturante a estas instalações.

O conceito *in situ* ou *site-specific* permite especificar o posicionamento das pinturas pela exigência de um sentido de pertença relativamente ao lugar da sua instalação. (Releva-se deste sentido de pertença para integrar sem conflito, ou seja, sem confronto com as decisões museológicas que definem as pré-existências — a coleção exposta e o modo como e onde se expõe) (Macedo, 2017:24).

### 3. Faz-de-conta que nem sequer é pintura

Nas últimas grandes exposições de Rui Macedo, a saber: (*in*) *dispensável ou a pintura que inquieta a coleção do museu* no MNAC em Lisboa e *Sfumato* na Tabacalera, em Madrid (Macedo, 2019) existe uma obra que é o contraponto de todas as outras. Na exposição no MNAC, as duas grandes pinturas intituladas *Pintura-muro #1* (Figura 8) e *Pintura-muro#2* (Figura 7) exemplificam exactamente este contraponto com as restantes instalações da exposição. Estas duas obras são um exercício de pintura ilusionista — a sua representação mostra-nos pedaços de muro em construção. Posicionam-se no grande átrio classicista de acesso ao Museu, uma escadaria de grande imponência pela escala monumental e pelos materiais nobres com que está construída. Se toda a exposição tem uma recepção controversa, quer pela instituição que a acolhe, quer por alguns visitantes que, enganados pelo efeito de camuflagem, procuram as pinturas de Rui Macedo sem as encontrar e ficam perturbados por um Museu “pouco arrumado”, então estas *pinturas-muro* acentuam esse estranhamento. Rui Macedo, corajosamente, assume uma posição crítica perante as instituições e no, seu programa criativo, demonstra um olhar que difere do esperado.

*A única salvação do que é diferente é ser diferente até o fim, com todo o valor, todo o vigor e toda a rija impassibilidade; tomar as atitudes que ninguém toma e usar os meios de que ninguém usa; não ceder a pressões, nem aos afagos, nem às ternuras, nem aos rancores; ser ele; não quebrar as leis eternas, as não-escritas, ante a lei passageira ou os caprichos do momento; no fim de todas as batalhas — batalhas para os outros, não para ele, que as percebe — há-de provocar o respeito e dominar as lembranças; teve a coragem de ser cão entre as ovelhas; nunca baliu; e elas um dia hão-de reconhecer que foi ele o mais forte e as soube em qualquer tempo defender dos ataques dos lobos (Silva, 1990:8).*

Rui Macedo é um artista lidera algumas das mais interessantes instalações na actualidade, tomando a pintura como uma prática e disciplina e, contra um certo espírito do tempo que privilegia as linguagens digitais em detrimento das linguagens clássicas, arriscando pela diferença e pela resistência com propostas muito desafiantes.

Uma das duas *Pinturas-muro* faz, ainda, uma homenagem a Carlos Correia (1975-2018), artista, pintor e amigo de Rui Macedo. Não é por acaso que a imagem de um muro de tijolo, em construção, remete para um jovem artista que faleceu enquanto edificava o seu projecto de trabalho. A imagem simbólica desta parede potência imensas interpretações e conjecturas sobre a relação com a morte prematura de um jovem artista. Por outro lado, o espaço monumental desta entrada do Museu, mostra-se como um acesso nobre, iluminado através de uma enorme clarabóia que deixa entrar uma linda luz zenital, que, por sua vez, reverbera nas paredes brancas e na pedra marmoreada e nos dois patamares que ostentam, cada um, uma destas pinturas. Há um efeito de estranheza ao encontrar estas duas pinturas neste espaço: reenviam para o inacabado, mostram a crueza dos materiais de construção actuais (o tijolo, o cimento) e a sua fragilidade na fina espessura dos tijolos, por comparação às grossas paredes pombalinas. Evidenciam a monumentalidade, a historicidade, o cariz patrimonial do edifício, mas também apontam para a necessidade do seu restauro.

### **Conclusão**

As instalações de Rui Macedo que se organizam no MNAC para, em conjunto, darem a ver (...) *A pintura que inquieta a colecção do Museu*, concretizam uma visão artística diferente, atenta e desafiadora. A experiência de visita ao museu fica transformada de um modo tão subtil e tão crítico que nem sempre os visitantes estão conscientes da exposição em diálogo, tal a sua camuflagem. Rui Macedo compreende que saber fazer — saber pintar — potencia ideias e se este saber é articulado com um pensamento sobre o lugar, sobre a pertinência de agir em colecções estáveis (e, por vezes, aborrecidas) abre-se um caminho na

relação do passado com o presente, na actualização dos museus, da cultura e da história, numa lição pedagógica.

### Referências

- Silva, A. da. (1990). Obras de Agostinho da Silva. 7: Diário de Alcestes. — 1. ed. — 1990. Lisboa: Ulmeiro.
- Macedo, R. (2017). *IN SITU. Ficções de um programa de Pintura contemporânea*, Tese de Doutoramento em Belas-artes, especialidade Pintura, apresentada à Faculdade de Belas-artes da Universidade de Lisboa. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/34113> (consultado a 09-02-2021)
- Macedo, R. (2012), *Pintura site-specific. Sobre a pintura definida pelo seu posicionamento no espaço onde se instala*. Dissertação de Doutoramento em Belas-artes, especialidade Pintura, apresentada à Faculdade de Belas-artes da Universidade de Lisboa. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/506134113> (consultado a 09-02-2021)
- Macedo, R., Ferreira, E., Porfírio, J.-L., Fonseca, R. (2019), *(In)dispensável. A pintura que inquieta a colecção do Museu*, Lisboa: Museu Nacional de Artes Contemporânea. ISBN: 978-972-776-555-3
- MACEDO, R., Flórez, F.C., Santos, D., Gonzalez, B. (2019), *Sfumato*, Madrid: S.G. de Promoción de las Bellas Artes, Ministério de Cultura y Deporte.
- Porfírio, J.-L. (2019), A Comédia da Arte de Rui Macedo no MNAC, in *(In)dispensável. A pintura que inquieta a colecção do Museu*, Lisboa, Museu Nacional de Artes Contemporânea, pp 34- 57.

# Mauro Trastoy y la complicidad con el material

## *Mauro Trastoy and the complicity with the material*

SARA COLEMAN

AFLIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Calle Mestranza, 2 Pontevedra, 36002 España

**Resumo:** El presente artículo analiza los procesos de trabajo del artista Mauro Trastoy para, a través de su obra, ofrecer una reflexión sobre el lugar que ocupa la materialidad en la contemporaneidad. Partir de un material, conocerlo a través de las manos, seguir su flujo, repetir un gesto mínimo, alargarlo en el tiempo. Forma y estructura engarzadas al unísono, trama y urdimbre entrecruzándose en un flujo continuo. La permutación de un patrón que se repite en una especie de gramática generativa orgánica. Mauro Trastoy presenta una complicidad con el material que, siguiendo el *filum maquínico* de Deleuze y Guattari, nos lleva hacia el pensamiento de la materia-flujo, de la intuición en acción, dejando que las cosas sucedan. En el hacer.

**Palavras chave:** Mauro Trastoy / materialidad / proceso / nuevos materialismos.

**Abstract:** *This article analyses the work processes of the artist Mauro Trastoy in order to offer, through his work, a reflection on the place of materiality in contemporaneity. Starting from a material, knowing it through the hands, following its flow, repeating a minimal gesture, extending it in time. Form and structure linked in unison, warp and weft intertwining in a continuous flow. The permutation of a pattern that repeats itself in a kind of organic generative grammar. Mauro Trastoy presents a complicity with the material that, following Deleuze and Guattari's machinic filum, leads us towards the thought of matter-flow, of intuition in action, letting things happen. In making.*

**Keywords:** *Mauro Trastoy / materiality / process / new materialis.*

## Introducción

Mauro Trastoy (1971) es un artista gallego que trabaja alrededor de los procesos y la materialidad, donde la repetición y la derivación se conforman como las constantes de su trabajo. Su obra se caracteriza por el uso de materiales textiles y blandos. Es licenciado en BBAA por la Universidad de Salamanca, con estancias en *Künsthochschule* (Kassel) y en *Kulturmodell* de Passau (Alemania). Desde el año 1991 expone de manera habitual tanto a nivel nacional como internacional. Su obra forma parte de colecciones de arte contemporáneo como la colección CGAC, Norte de Cantabria o Litonor, entre otras. En 2019 recibe el Premio Issac Díaz Pardo de Artes Plásticas.

Para adentrarnos en el universo artístico de Mauro Trastoy debemos dejarnos llevar por la línea nómada que atraviesa todas sus estructuras. Para ello, el texto que nos ocupa se organiza en torno a tres bloques, interconectados entre sí, a través de los cuales iremos trazando diferentes vinculaciones y conexiones que nos sumergirán en una entretejida y fluida complejidad. De esta forma, en el primer bloque atenderemos a la relación cuerpo-material a través de la repetición del gesto. En el segundo bloque analizaremos la estructura de su proceso mediante el concepto de secuencia fluida. Y en el tercer y último bloque, relacionaremos su práctica artística con el "pensamiento de la materia-flujo" (Deleuze y Guattari, 2004:412).

Desde aquí proponemos un acercamiento al trabajo de este artista para reflexionar sobre el lugar que ocupa la materialidad en la contemporaneidad, destacando la importancia de los procesos. Pues como señala Braidotti: "si la única constante en los albores del tercer milenio es el cambio, entonces, el desafío radica en pensar sobre procesos, más que sobre conceptos" (Braidotti, 2005:13). Nos alejamos así del discurso tradicional binarista y jerarquizante que ha imperado en nuestro pensamiento occidental -y por ende en el sistema del arte-, y nos situamos ante una materialidad transformadora que posibilita pensar en términos de flujos, devenires, energías y afectos. Para, en último término, entender el arte como práctica material, como proceso.

### 1. Trabajando desde el cuerpo, la repetición del gesto

Mauro Trastoy trabaja con honestidad desde la intimidad. Su proceso parte del material y comienza con un gesto, un "gesto mínimo" (M. Trastoy, comunicación personal, 2 de diciembre de 2020). Todo surge de ahí, de las manos, del tocar, de ese contacto con la materia. ¿Será por eso que sus obras están hechas con materiales blandos, fluidos, moldeables, que se dejan acariciar?



**Figura 1** · Mauro Trastoy, *Sen ser 4*, 2019.  
Lana sobre arpillera 34 x 34 x 5 cm. Fuente:  
<https://trastoy.com/>

Hablamos de un artista involucrado con la fisicidad de la obra, con su corporalidad. Su primer paso es escuchar al material para, posteriormente, partiendo de él, concretar un gesto -ya sea recortar, atar, pegar-, configurando así unas pautas de acción que estructuran su proceso. Una vez establecidas las bases de su trabajo, el recorrido comienza como una secuencia, "como un viaje lleno de monotonías" (Trastoy, 2020) donde a través del acto de repetir emerge una nueva estructura. Se trataría, por tanto, de la exploración de la repetición como gesto material, tal y como podemos observar en su obra *Sen ser 4* (Figura 1).

De manera que, partiendo de unas reglas muy definidas y estructuradas, se llega al encuentro con lo inesperado. Pues en todo proceso repetitivo e intenso siempre se dan pequeñas variaciones o modulaciones que precipitan un cambio; algo sucede en el hacer, algo inesperado se libera, y la rutina se ve modificada. El artista, inmerso en el proceso, se sorprende a sí mismo en una transformación que va de lo cuantitativo a lo cualitativo, en el sentido de que aparece una nueva forma, donde diferentes intensidades se ponen en contacto. Se da así la ruptura del patrón como evento. Por lo que las bases iniciales se irán viendo modificadas con la incorporación de esos sucesos espontáneos que acabarán formando parte de la obra, donde la experiencia y el tiempo quedarán contenidos en la misma. De esta forma Trastoy se introduce en esos espacios de intensidad para interactuar con lo imprevisible, dejando que las cosas sucedan.

Trabajando bajo estas premisas, lo que acontece entre el artista y el material no se da como algo predeterminado de antemano, ni como una imposición del artista sobre el material, sino bajo una predisposición de complicidad. Es decir, a través de un diálogo que tanto transforma al uno como al otro. Un proceso emergente e inmanente donde el cuerpo, en relación con la materia, se sitúa como lugar de conocimiento, de percepción y de conciencia, donde la obra de arte se da como evento o acontecimiento.

## 2. La secuencia fluida 1+1+1+

*Si alguien oprime el "1" de una máquina sumadora, y luego repite la operación, y la sigue repitiendo sin cesar durante horas y horas, la máquina no aprenderá jamás a anticiparse al operador sumando un nuevo "1" por sí misma, a pesar de que cualquier persona asimilaría muy rápidamente el comportamiento repetitivo (...) surge entonces la emoción del infinito (Hofstadter, 2015).*

Estas palabras que Hofstadter emplea para hablar de los sistemas, y que Mauro Trastoy recupera para presentarnos su trabajo (Trastoy, 2021), parecen evidenciar, por una parte, la naturaleza de la adición como proceso infinito (Hofstadter,



**Figura 2** · Mauro Trastoy, serie *Arame*, 2018.

Alambre recubierto, 27 x 37 x 26 cm. Fuente:

<https://trastoy.com/arame>

**Figura 3** · Mauro Trastoy, *Sen ser 9*, 2019.

Lana sobre arpillera, 76 x 76 x 0,5 cm. Fuente:

<https://trastoy.com/senser>

2015:61) y por otra, nos proponen una interesante reflexión sobre lo que se encuentra a medio camino entre lo orgánico y lo maquínico, entre lo emocional y lo racional, entre lo humano y lo tecnológico. Señalando esta cita, el artista nos sumerge en una paradoja irreductible que desestabiliza todas las certezas. Ya que si, como señalábamos anteriormente, la base de su proceso de trabajo reside en la exploración de la repetición como gesto material, será lo que suceda en el *entre* -en el medio entre lo molar y lo molecular, entre lo reflexivo y lo maquínico, entre la *potestas* y la *potencia*- lo que nos permita entender los dos niveles interconectados a través de los cuales la obra de este artista fluye. Pues los patrones que Trastoy produce, activados por la mano humana, se originan materialmente mediante una interconectividad reticular que se genera como materia en movimiento, como secuencia fluida, resultando un patrón tan modular como expresivo y material, que se va abriendo y transformando en el tiempo (Figura 2). Desde este planteamiento, la repetición que ahí se activa sigue una lógica productiva y no reproductiva. Pues en efecto, si la repetición produce la diferencia (Deleuze y Guattari, 2004: 320), entonces el ritmo y el flujo -que la diferencia contiene en sí misma-, serían los detonantes transformativos que el artista es capaz de identificar, al mismo tiempo que fluye en ellos y con ellos, transmutando el proceso desde dentro. Su práctica artística se entiende así como proceso emergente estructural que genera un ritmo, desde la diferencia.

Trastoy parte así de un sistema modular, reticular y estructural pero que sin embargo desarrolla de manera flexible. En su trabajo se da un cruce entre la vertical y la horizontal, entre la repetición y la transformación, estableciendo recursivamente la articulación de un continuo. Su obra se genera en el cruce entre lo duro y lo blando, lo estructurado y lo rizomático, lo rígido y lo flexible, modulándola alrededor de la lógica contradictoria que subyace en los textiles. Por lo que no sólo utiliza el material textil como medio, sino también como estructura recursiva en sí misma, donde forma y contenido se entrelazan. De ahí que su obra nos hable de su propia estructura interna, la cual responde a un pensamiento vincular y conectivo.

Tiempo y repetición, permutación y variación, forma y estructura entrecruzándose en un flujo incesante. Mauro Trastoy crea un espacio de devenir material componiendo la obra de arte como si de un tejido-partitura se tratase, siempre extendiendo su alcance, llevándola más allá. Sumergido en esta incesante modulación, el artista se pregunta: ¿cuándo parar?. "Surge entonces la emoción del infinito" (Hofstadter, 2015).

### 3. El *filum maquinaico* o el pensamiento de la materia-flujo

Continuando con esta secuencia fluida en la que nos hallamos inmersos, y entendiendo la obra de Trastoy como configuración espacio-temporal que se constituye a sí misma como un devenir a través de la materia, nos deslizamos ahora hacia el “pensamiento de la materia-flujo” (Deleuze y Guattari, 2004:412). Para ello ponemos en relación el proceso de Trastoy con el concepto de *filum maquinaico* que Deleuze y Guattari desarrollan en su libro *Mil Mesetas* (2004), y que ellos mismos definen de la siguiente forma: “el *filum maquinaico* es la materialidad, natural o artificial, y las dos a la vez, la materia en movimiento, en flujo, en variación, en tanto que portadora de singularidades y de rasgos de expresión” (Deleuze y Guattari, 2004: 410). Desde esta perspectiva hablamos de un proceso material que sigue un modelo hilomórfico que se da a través de un desarrollo continuo. El trabajo de este artista se presenta así como esa “materia-flujo que sólo puede ser *seguida* (...) Seguir el flujo de la materia es itinerar, ambular. Es la intuición en acto.” (Deleuze y Guattari, 2004: 410). De manera que, lo que aquí proponemos es entender el proceso de Mauro Trastoy como “la conciencia o el pensamiento de la materia-flujo” (Deleuze y Guattari, 2004: 412). Pues precisamente, si la escucha del material se torna fundamental en su proceso es porque el artista parte de la base de que la materia es algo vivo, y no algo inerte; la cual contiene una expresividad inherente, que nos precede y es independiente de nuestras mentes (DeLanda, 2012). Consecuentemente, el respeto y la complicidad con el material sería lo que permitiría al artista situarse en ese “dejar que las cosas sucedan” (Trastoy, 2020), es decir, dejar que la materia se exprese a sí misma (Figura 4 y Figura 5).

El artista deviene con lo que hace, fluctúa, varía, repite, transforma a través de afectos complejos, múltiples y heterogéneos. Experimentando variaciones de intensidad, Trastoy se hace flujo. Los ritmos, entendidos como patrones de repetición y fluctuación, dialogan con las manos vivas del artista en un devenir que le lleva a un lugar de interconectividad e interdependencia. Se trata efectivamente de trabajar desde una materialidad transformadora, en una doble relación que pone en juego una dinámica abierta e interconectiva. Como Rosi Braidotti (2005) señala:

*“Devenir” guarda una relación con la repetición, pero también con recuerdos que se sustraen a la dominación. Tiene que ver con las afinidades y con la capacidad tanto para mantener como para generar interconectividad. Los flujos de conexión (...) marcan procesos de comunicación y de contaminación mutua de estados experienciales. En este sentido, los pasos del “devenir” no consisten en reproducir ni en imitar sino, más bien, en establecer una proximidad empática y una interconectividad intensa* (Braidotti, 2005:21).



**Figura 4** · Mauro Trastoy, *Cuadro para peinar*, 2011.  
Bastidor, estera y cuerda de cáñamo, 150 x 145 x 12 cm.  
Fuente: Foto del archivo personal de Mauro Trastoy.



**Figura 5** · Mauro Trastoy, *S/T (Anexo)*, 2010.  
Madera y cuerda de cáñamo, 30 x 14 x 50 cm.  
Fuente: Foto del archivo personal de Mauro Trastoy.



**Figura 6** · Mauro Trastoy, *Sen ser 8*, 2019. Lana sobre arpillera, 83x101x13 cm. Fuente: <https://trastoy.com/>

En este devenir que se sustrae a la dominación, Mauro Trastoy cuestiona las categorías y los géneros impuestos moviéndose entre ellos. De ahí que el textil, entendido como híbrido que se resiste a la categorización, sea su medio. En este sentido, sobre su última serie de obras *Sen Ser* (2019) (Figura 1, Figura 3 y Figura 6) el artista comenta: “`Sen ser´ é un estado de ánimo. `Sen ser´ é un fluir entre as etiquetas e os formatos. `Sen ser´ é un desdoblamento de posibilidades. `Sen ser´ é un querer ser outra cousa. `Sen ser´ é” [ `Sen ser´ es un estado de ánimo. `Sen ser´ es un fluir entre las etiquetas y los formatos. `Sin ser´ es un desdoblamiento de posibilidades. `Sen ser´ es un querer ser otra cosa. `Sen ser´ es] (Mauro Trastoy, 2019). Así pues, la idea de ser, tan arraigada en nuestro pensamiento occidental, no se plantea como una categoría o una idea estática permanente, sino como un fluir entre las cosas. El artista se sitúa así como sujeto nómada cuyo camino es el devenir, desintegramos “la versión cuidadosamente formateada del Hombre como <<animal racional>> haciendo estallar sus contradicciones inherentes” (Braidotti, 2005:169). Y nos plantea una alternativa que va más allá de las soluciones dadas, ampliando nuestro marco conceptual, donde la posibilidad de ser, sin ser, se hace presente. Su proceso y su obra se entienden así como un espacio abierto a la diferencia, a la posibilidad.

## Conclusión

La práctica artística de Mauro Trastoy se centra en la exploración de la repetición como gesto material, en un proceso intensivo que produce una estructura interconectiva que se irá modificando en el tiempo. El artista desarrolla así una metodología morfo genética de variación continua, donde la obra de arte se da como evento o acontecimiento, al mismo tiempo que se entiende como proceso.

Bajo su obra subyace un pensamiento vincular y estructural que nos habla de la materialidad en términos de interconexión y de flujos. Sucede ahí, en ese pliegue entre ambos, que se abre una nueva posibilidad, donde el artista alcanza esa emoción del infinito que resuena a través de la materia.

Hay que saber escuchar lo que acontece ahí. Y él se mantiene en la escucha. En el hacer.

## Referencias

- Braidotti, R. (2005). "Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir". Madrid: Akal. ISBN-10: 84-460-2067-X, ISBN-13: 978-84-460-2067-7.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). "Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia". Valencia: Pre-textos, ISBN: 84-85081-95-1.
- Hofstadter, D. (2015). "Gödel, Escher, Bach: Un eterno y grácil bucle", Barcelona: Tusquets. ISBN: 978-84-9066-069-0.
- DeLanda, M. (2012) *Interview with Manuel DeLanda*. Chapter 2. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Recuperado de [http://openhumanitiespress.org/books/download/Dolphijn-van-der-Tuin\\_2013\\_New-Materialism.pdf](http://openhumanitiespress.org/books/download/Dolphijn-van-der-Tuin_2013_New-Materialism.pdf)
- Trastoy, Mauro (2021). *Mauro Trastoy* [Consulta 2021-1-24]. Disponible en URL: [<https://trastoy.com/>](https://trastoy.com/)
- Trastoy, Mauro (2019). *Próxima exposición "Sen ser" de Mauro Trastoy* [Consulta 2021-1-26]. Disponible en URL: <https://www.marisamarimon.com/post/pr%C3%B3xima-exposici%C3%B3n-sen-ser-de-mauro-trastoy>

# Por una reflexión social: el poder de lo gráfico y lo reivindicativo en las (video)construcciones performáticas e instalativas de Manuel Casellas

*For a social reflection: the power of the graphic and activism in the performative and installative (video)constructions of Manuel Casellas*

RAMON BLANCO-BARRERA

AFILIACÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Calle Laraña 3 con Código Postal 41003, Sevilla, Andalucía, España

**Resumen:** La presente investigación analiza las pujantes capacidades gráficas y reivindicativas de la obra del artista sevillano Manuel Casellas. A través de las (video)construcciones performáticas e instalativas de este artista, este trabajo asume el objetivo de presentar un claro ejemplo de cómo el dibujo puede hacerse escultura, *tridimensionalizándose* hacia una reflexión de calado sobre lo social. Obras como *A fuego* (2012) y *Sistemas ED.1* (2014) o exposiciones como *A la deriva* (2018), invitan al público a participar de la imagen sin acabar indiferente.

**Palabras clave:** Manuel Casellas / gráfico / reivindicativo / video / sociedad.

**Abstract:** *This research analyzes the powerful graphic and activism of the artwork by the Sevillian artist Manuel Casellas. Through the performative and installative (video)constructions of this artist, this work assumes the objective of presenting a clear example of how drawing can become sculpture, three-dimensionalizing towards a deep reflection on the social. Works such as *A fuego* (2012) and *Sistemas ED.1* (2014) or exhibitions such as *A la deriva* (2018), invite the public to participate in the image without ending up indifferent.*

**Keywords:** *Manuel Casellas / graphic / activism / video / society.*

## 1. Introducción

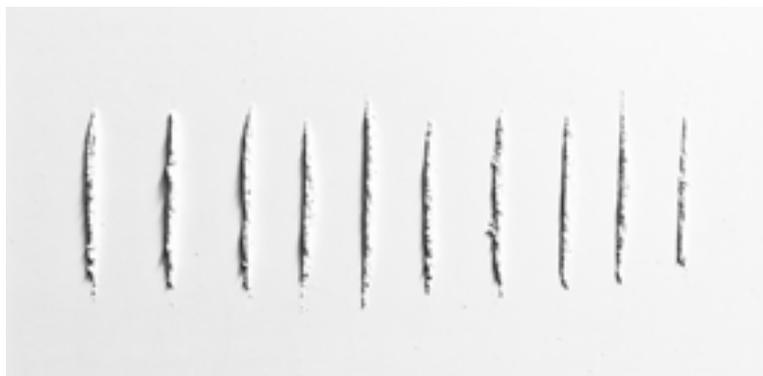
Desde que naciera en un humilde barrio sevillano en 1979, Manuel Casellas siempre se ha mostrado inquieto y participativo, a su manera, de lo que le iba aconteciendo a su alrededor. Pronto, estas inquietudes por autodescubrirse, pero también por lo que había a su alrededor, le llevaron a escoger el camino de lo sensible y, a veces, de lo diferente. Por lo que después de los estudios básicos, decidió emprenderse en unos estudios de la Escuela de Arte de Sevilla que le abrirían posteriormente la puerta a licenciarse en Bellas Artes por la universidad de su misma ciudad. Cabe destacar que nunca pasó desapercibido, o más bien podríamos decir que fueron sus ideas, sus reflexiones y sus actitudes las que hacían que Manuel fuese entendido como alguien trascendente.

Son muchas las anécdotas y testimonios de su paso por los estudios superiores, pero quizás sea mejor reservarlas para otra ocasión. Sin dudarlo, Manuel no dejó escapar una sola oportunidad para explorar nuevas concepciones y visiones mentales, encauzándole a traspasar sin miedo las fronteras geográficas de su ya pequeño escenario local. En un primer momento, residió en Bilbao y su periferia alrededor de un año, para pasar a la postre a vivir en Milán otro año y después en Rosario (Argentina) otra buena temporada. No entraremos en los demás viajes y experiencias que, sin duda, contribuyeron, en mayor o menor medida, con su evolución ascendente tanto en lo artístico como en lo personal, pues no acabaríamos, pero sí que es necesario señalar que gracias a todo ello consiguió encontrar su libertad, en cierto modo, y autenticidad. A raíz de esta idea, él mismo se identifica con unas palabras pertenecientes a una de las muchas canciones compuestas por Bob Dylan: "How many roads must a man walk down, before you call him a man?" (Dylan en Casellas, 2014).

Actualmente, vive y trabaja en el País Vasco, donde volvió cautivo por el amor de una atmósfera única e inenarrable. A continuación, nos sumergiremos en un recorrido gráfico y conceptual a través de una representación de su obra, en la cual hallaremos ciertas respuestas formales y reflexivas que nos atañen como espectadores y ciudadanos de esta sociedad. Con Manuel no podemos perder detalle, pues detrás de una forma aparentemente elocuente, siempre nos sorprende con una respuesta profunda y soslayada, pues no deja nada, o casi nada, al azar.

## 2. El poder de lo gráfico en su obra

A partir de las figuras, los símbolos y los caracteres más básicos que plantea en su obra, Casellas primeramente capta y seduce la atención del espectador, quien se siente directamente identificado, para acabar atrapándole



**Figura 1** · Manuel Casellas, 1 gr de blanco sobre blanco, 2011. Técnica mixta, medidas variables. Colección particular, Sevilla. Fuente: cortesía del artista.

**Figura 2** · Manuel Casellas, A fuego, 2012. Instalación (fósforos), medidas variables. Colección particular, Sevilla. Fuente: cortesía del artista.

iconográficamente después mediante un juego de acciones que previamente ha diseñado y que posteriormente realiza registrándolas en fotografía y vídeo. Éstas se inspiran de las vivencias más comunes de todo ser humano, así como de sus deseos y anhelos más reprimidos como ciudadano. Lo gráfico entra en escena como un código letal fácilmente interpretable y directamente sugestionable para cualquier audiencia. Un claro ejemplo de ello lo podemos encontrar en *1 gr de blanco sobre blanco* (2011) (Figura 1), donde una serie de líneas verticales aparecen en conjunto en una suerte de ritmo enjaulado en torno a lo que su mismo título evidencia.

En la pieza *A fuego* (2012) (Figura 2), se aprecia la palabra *representar* realizada con fósforos dispuestos a arder. En esta instalación, lo gráfico se muestra de una forma innegablemente poderosa, pues alude sin vacilaciones a todo lo que su significado nos pueda suscitar. Además, esta obra actúa como imán, pues el material con que está hecha llama a su destrucción, a su fulminación. Parece que puede morir de un momento a otro y su sentido poético recobra aún más fuerza. Igualmente, también puede sugerir la idea de repetición, pues son muchas cerillas similares las que se acumulan junto a otras, como dándole un sentido colector que puede volverse peligrosamente inflamable. Es como quemar lo que se vuelve a presentar, una y otra vez, recordando al “mal de archivo” de Jacques Derrida (1997: 20).

Algo parecido puede ocurrir con *Sistemas ED.1* (2014) (Figura 3), perteneciente a su proyecto *Obsolescencia programada*, al igual que la pieza anterior. Esta obra versa “sobre lo efímero del contexto como punto de inicio de la reflexión”, de nuevo la destrucción entre en juego de manera destacada, incluso como constructora de nuevas metáforas e iconografías en el arte contemporáneo (Muñoz, 2015). Su linealidad, su verticalidad, sus huecos, sus luces, sus sombras; como si de un rascacielos se tratara, una pendiente en forma de torre y a punto de derrumbarse, concibiendo una clara referencia a un popular juego de mesa, no hacen más que perpetuar esa idea de lo gráfico como elemento que participa en el desarrollo de unas obras ejecutadas en una realidad paralela, en su estudio, en otro habitáculo que no es la sala, para ser fotografiada, filmada, generando y creando otra vida nueva, propia, temporal, pero fugitiva del tiempo a su vez, indestructible. Formas y mensajes que recuerdan a maestros como Oteiza o Chillida, de los que este artista bebe, entre otros.

### 3. Lo reivindicativo a pesar del arte

Al carácter gráfico ya expuesto en los proyectos de Manuel Casellas, se le suma el engendro de una dimensión política y social que va más allá de cualquier



**Figura 3** · Manuel Casellas, Sistemas ED.1, 2014. Fotografía sobre papel Hahnemühle, 40 x 100 cm. Colección particular, Sevilla. Fuente: cortesía del artista.

**Figura 4** · Manuel Casellas, Sociedad sometida, 2012. Instalación (fósforos y madera), medidas variables. Colección particular, Sevilla. Fuente: cortesía del artista.

convencionalismo. De alguna manera, se enfoca en “expresar las vivencias humanas a través de una inmersión en el universo individual de las pulsiones y visiones del mundo” (Radulescu y Huancas, 2020: 957). El estilo con el que aborda nuestro mundo lo convierte en un artista contemporáneo que brilla por su elegancia, respetando lo estrictamente estético, pero reivindicando lo sumamente injusto de nuestra sociedad. Como afirma Mayo (2015), Casellas consigue bifurcar el camino de la producción artística hacia “temas sociales de pertinencia actual”, sin dejar de cuestionar los límites del arte. Prueba de ello lo encontramos en la obra *Sociedad sometida* (2012) (Figura 4).

Como en *A fuego*, Casellas vuelve a recurrir al fósforo como elemento transformador, potente, persuasivo, adictivo. El propio título termina de definir una obra violenta, desgarradora, real. *Sociedad sometida* muestra el esperpento de una sociedad sin identidad en un mundo disuelto, o como diría Zygmunt Bauman (2008:36), en un “mundo volátil”. De esta forma, el espectador se ve envuelto en una reflexión de alta intensidad, donde el artista participa a modo de conciencia para intentar revertir una situación de inminente insostenibilidad. Cabría puntualizar aquí que, al igual que las anteriores y que las demás piezas que veremos en este trabajo de investigación, sus obras recobran aún más sentido gracias a la documentación videográfica que Casellas realiza de sus instalaciones con vida. A través del video y la fotografía, todo lo que hace perdura, asumiendo su propia obra otra condición especial que va más allá de la propia documentación.

Otra obra que cumple a la perfección con los mismos requisitos de grafía y activismo que estamos siguiendo en este apartado bien podría ser *Work in progress* (2015) (Figura 5). Ésta se conforma de una impresora conectada a Internet, una destructora de papel y un número casi ilimitado de currículums vitae, enviados por ciudadanos de a pie, triturados al momento en que son impresos, en un destino de performance fatal. Como se aprecia en la siguiente imagen, los montones de papel triturado corresponden a una oferta de trabajo ficticia que previamente había publicado este artista en una plataforma real de búsqueda digital de empleo.

Una pieza tan polémica que “hace alusión a la dificultad que existe actualmente para encontrar trabajo”, algo difícil de entender para este artista, aludiendo a la gran cifra de parados que hay en España por la cantidad tan elevada de currículums que llegan para ser pasto de esta destructora, y sin que nadie haga nada de una manera convincente por resolver esta situación (Rodríguez, 2020). Este proyecto conecta con sus últimas obras más actuales, puesto que, en una entrevista realizada de primera mano al propio autor, éste manifiesta:

*En los últimos trabajos que he desarrollado, si los contemplamos y los analizamos tranquilamente desde fuera, se ve como la soledad del individuo en una sociedad, en un sistema, que no se preocupa tanto de los individuos, ni de la subsistencia de esos individuos ante la sociedad, ante los caminos a recorrer y demás, y ante la precariedad de todo* (Casellas, 2021).

Por último, nos resultaría importante traer a colación una de sus últimas exposiciones individuales de mayor calado y repercusión. Se trata de la realizada en la Galería Weber-Lutgen de Sevilla en noviembre del año 2018, titulada *A la deriva*. Esta exposición cuestiona el proceso artístico como un viaje lleno de sorpresas e incertidumbres. Un montaje escenográfico compuesto por fotografías, impresiones digitales, instalaciones, esculturas y otros que convergen hacia un mismo propósito: trazar el camino apropiado. Pero, paralelamente a este sentido, emerge otro de extrema fuerza política, pues *A la deriva* también alude a la cantidad de almas que cada día sobrepasan sus límites geográficos para encontrar un lugar mejor. La identidad del ser humano pasa a desempeñar un papel fundamental, y su cuestionamiento sobre la posición que ocupa en la sociedad tampoco es algo que pase desapercibido en esta muestra. Véase el reclamo que utiliza el artista en el escaparate de la galería, donde, en una especie de pseudo-instalación, se puede apreciar la frase *RESCUE YOURSELF*, dibujada con spray rojo a modo de grafiti callejero (Figura 6).

Además de la autoconstrucción de una camilla salvadora, entre otras piezas, en *A la deriva* resalta la obra titulada *Mare Nostrum*, formada por tres salvavidas de cemento armado en gris dentro de unas cajas de embalar y dispuestos sobre el suelo. Bien podríamos decir que, de algún modo, estos salvavidas simulan pateras en el mar sin poder cumplir igualmente su función real, por su propio material de fabricación, cemento armado; así, “la obra de Casellas actúa como un símbolo a la situación actual que viven los refugiados en el Mar Mediterráneo, nuestro mar, como paso obligado hacia una vida mejor” (Galindo, 2016).

## Conclusión

La propuesta de Manuel Casellas se dimensiona como una entidad de urgente necesidad dentro del continuo aparato de ansiosa efervescencia en el que nos encontramos como individuos en comunidad; así como además sirve de modelo para que otros artistas entiendan la dimensión y las posibilidades del dibujo o la grafía como un ente que no solo sirve para plasmar el origen de las ideas, sino que también va más allá del boceto o lo bidimensional. Además, todas sus obras recobran un sentido aún más especial cuando son captadas en fotografía y/o video, ya que muchas veces las dispone en estos formatos para su consumición,



**Figura 5** · Manuel Casellas, Work in progress, 2015. Instalación (impresora, destructora y papel), medidas variables. Colección particular, Sevilla. Fuente: <http://emergenciasartenoain.com/category/manuel-casellas>

**Figura 6** · Manuel Casellas, Reclamo visual de la exposición A la deriva, 2018. Instalación (pintura de espray sobre muro, madera, plástico y metal), medidas variables. Galería Weber-Lutgen, Sevilla. Fuente: propia.

otorgándole a estos medios de cierta autonomía que, a su vez, contribuyen a que sus performances e instalaciones evolucionen.

Como hemos podido comprobar, Casellas se involucra con las cuestiones más candentes de la comunidad donde vive, a veces quizás no de una forma tan consciente, pero a pesar de su condición al más puro estilo artístico, de lo bello, pasa también al terreno más controvertido posible, de lo subversivo, invitando a pensar e incluso a la reivindicación del espectador más allá de sus propios límites estéticos. “Manuel Casellas nos invita a reflexionar sobre la realidad, abordando a través del arte temas sociales; un artista emergente y experimental” que no deberíamos dejar de seguir (Galindo, 2016).

### Agradecimientos

Al artista Manuel Casellas, por brindarme la oportunidad de realizarle una entrevista telefónica personal y cederme en cortesía algunas imágenes para este trabajo, así como a la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP) y a la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía, como patrocinadores del Programa de Becas de Movilidad Académica de la AUIP, por la beca otorgada al autor de este trabajo, destinada a desarrollar, entre otras actividades, esta investigación.

### Referencias

- Bauman, Zygmunt (2008) *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 978-84-9784-229-7
- Casellas, Manuel (2014) “Statement.” *Manuel Casellas* [Consult. 2021-02-10] Disponible en URL: <http://www.manuelcasellas.com/>
- Casellas, Manuel (2021) Entrevista a Manuel Casellas a través de comunicación telefónica personal, 2 de febrero.
- Derrida, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. ISBN: 978-84-8164-133-2
- Galindo, Sandra (2016) “Manuel Casellas en el XXII Certamen Nacional de Artes Plásticas. CICUS.” *Expressan* [Consult. 2021-02-05] Disponible en URL: <https://www.expressan.com/manuel-casellas-xxii-certamen-nacional-cicus/>
- Mayo, David (2015) “Violencia del objeto y residuos de una combustión social.” *Aladar* [Consult. 2021-02-12] Disponible en URL: <https://aladar.es/violencia-del-objeto-y-residuos-de-una-combustion-social/>
- Muñoz, Aurora (2015) “Manuel Casellas, Obsolescencia programada.” *Presente Continuo* [Consult. 2021-02-11] Disponible en URL: <http://presente-continuo.org/entradas/critica/86/manuel-casellas>
- Radulescu, Mihaela y Huancas, Judith (2020) “Lo real, lo imaginario y lo simbólico en la obra del artista peruano Sergio Zevallos.” En Queiroz, João Paulo (Ed.), *De ‘a Peste’ a ‘o Estrangeiro,’ ou as Artes em 2020: Atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1479 pp. ISBN: 978-989-8944-14-6 [Consult. 2021-02-06] Disponible en URL: [http://cso.belasartes.ulisboa.pt/ACTAS\\_CSO2020.pdf](http://cso.belasartes.ulisboa.pt/ACTAS_CSO2020.pdf)
- Rodríguez, Amaia (2020) “Manuel Casellas Experimenta con lo efímero y el engaño.” *noticias de Navarra* [Consult. 2021-02-12] Disponible en URL: <https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2016/04/11/manuel-casellas-experimenta-efimero-engano/575764.html>

### **Nota biográfica**

Ramon Blanco-Barrera es artista visual y profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Doctor en Arte y Patrimonio por la Universidad de Sevilla, miembro del grupo de investigación Arte Plástico, Secuencial, Experimental de Estampación y Nuevas Tecnologías. Teoría y Praxis (HUM337). Sus principales líneas de investigación son Arte y Cambio Social, Idea Artística y Política Social, Cultura Digital y Arte como Vía de Conocimiento, entre muchas otras.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6531-6362>

Email: [rbb@us.es](mailto:rbb@us.es)

Dirección: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Calle Laraña 3, 41003, Sevilla, España

# Àngels Viladomiu, flores y plantas: La naturaleza como tema de exploración artística

*Àngels Viladomiu, flowers and plants: The nature as a subject of artistic exploration*

MARTA NEGRE BUSÓ

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Departament d'arts visuals i disseny, Pau Gargallo, 8, 08028, Barcelona, España.

**Resumen:** En el presente artículo analizo el trabajo de la artista Àngels Viladomiu (Barcelona, 1961), haciendo un recorrido por diferentes piezas articuladas en torno a las plantas. Este nexos común le sirve para tratar múltiples aspectos. En el texto abordaré los relativos a la ecología, el territorio, las ciencias naturales y sociales y el mismo arte.

**Palabras clave:** arte / plantas / etnobotánica / herbario / ecología.

**Abstract:** *This article analyses the work of the artist Àngels Viladomiu (Barcelona, 1961), focusing on a number of her creations involving plant life. This point of focus allows her to address multiple themes. The text will explore some of these themes: ecology, territory, the natural and social sciences, and art itself.*

**Keywords:** *art / plants / ethnobotany / herbarium / ecology.*

## 1. La artista como etnobotánica

En el siglo I d. C., Dioscórides, médico y cirujano griego, publicó el tratado *De materia médica* (aprox. 65 d. C.), en el cual hacía un estudio sobre un total de seiscientas plantas del Mediterráneo. El compendio tuvo mucha repercusión y se considera precursor de lo que ahora llamamos *farmacopea*. Este estudio, en el que se recopilaba el saber —tanto popular como especializado— acerca de las plantas curativas (Pardo & Gómez, 2002), es considerado también un precedente de la etnobotánica, disciplina que estudia la relación de los pueblos con su entorno vegetal. Quien acuñó el término fue el botánico y explorador estadounidense John William Harshberger, quien expuso los propósitos de esta ciencia (Harshberger, 1896). Su objetivo encaja con el interés de varios antropólogos, a finales del siglo XIX, de estudiar las plantas para determinar los rasgos culturales de los grupos sociales (Hilgert, 2007). Desde sus inicios, en la etnobotánica se detectan dos corrientes que parten de enfoques dispares. Una rama es la utilitaria, que analiza los usos de los vegetales y su aportación a la ciencia, la industria, el comercio y la tecnología (Hilgert, 2007); la otra, llamada cognitiva, centra su estudio en la manera como los humanos perciben la naturaleza. Este planteamiento se basa en analizar las plantas con una perspectiva más amplia, para acceder a todo el aparato simbólico que da significado al entramado social y cultural de un lugar, teniendo en cuenta que, si bien «la faceta utilitarista tiene un valor primordial, [...] no deben olvidarse otras interacciones como el manejo, las creencias, los conocimientos, las impresiones o las valoraciones sobre las plantas» (Pardo & Gómez, 2002: 172). Desde esta mirada, el arte puede ser una vía posible para este tipo de análisis: observar las manifestaciones artísticas basadas en la representación de los vegetales posibilita entender comportamientos, rituales y roles sociales de las civilizaciones representadas. A su vez, el arte puede ser una herramienta para desvelar los dispositivos culturales en que estamos inmersos. El artista es un observador de la realidad que tiene habilidad para inmiscuirse en diferentes ámbitos y capacidad crítica y poética para transmitir conocimiento.

En este sentido, es importante mencionar que, desde la década de los noventa, se detecta una tendencia etnográfica en diferentes producciones artísticas (Foster, 2001). Esta inclinación no es la única que se percibe en el arte reciente. Trabajar con metodologías propias de la antropología, la historia o la ciencia es habitual en lo que llamamos *interdisciplinarietà artística*. Un proceder así permite transferir métodos exitosos de una disciplina a otra y crear espacios híbridos que son usados para expandir la investigación y compartir conocimientos. La propuesta de la artista Àngels Viladomiu se sitúa en este espacio mestizo:

con sus archivos, herbarios, mapas, apuntes y libretas de campo, adopta técnicas de la etnobotánica como herramienta creativa. A través de su sensibilidad poética y de una elaborada propuesta conceptual, realiza un trabajo en el cual las plantas son el vehículo para tratar aspectos relativos a la ecología, el feminismo, las ciencias naturales, lo social y lo histórico. A continuación, haré un recorrido por diferentes proyectos y mostraré los contenidos implícitos que en ellos aborda.

## 2. Árboles

En las cuatro primeras líneas del primer capítulo de su tesis, Àngels escribe:

*El árbol [...] ha estado culturizado y permanentemente catalogado para los hombres, a los cuales ha acompañado a lo largo de las civilizaciones. Difícilmente, pues, podemos concebir los árboles de manera indisoluble a la actividad y a los procesos humanos, no solamente por los diferentes usos que el hombre ha hecho, sino también por el sentido simbólico que las diferentes culturas le han conferido [...].* (Viladomiu, 2006:19)

El título de la tesis incluye la palabra compuesta alemana *Baumkunst*, que define y engloba lo que el estudio trata. Como la misma autora detalla, la riqueza etimológica del alemán «permite unir y formar palabras que desencadenan nuevos significados, a menudo más precisos y a la vez más amplios» (Viladomiu, 2006: 11). Introducir este término no es arbitrario; para la artista, no es solo una palabra escrita en otro idioma, sino que hace referencia al lugar preferente en el que la cultura alemana sitúa el árbol. Al mismo tiempo, utilizar esta palabra evoca un aspecto vivencial: la artista vivió diferentes etapas de su vida en Alemania y algunos de sus proyectos están realizados en ese país. Concretamente, en Berlín, la artista lleva a cabo una labor de reconocimiento de la zona, confrontando el trabajo *in situ*, recolectando plantas y elementos vegetales, y su representación cartográfica.

En *Dendrografías (mapas foliformes)* (2003) (Figura 1), Àngels distribuyó en la pared, a diferentes niveles de altura y de manera perpendicular a la superficie, hojas prensadas de varias especies de árboles. En los nervios de cada una hay impreso el nombre de las calles de Berlín vinculadas a su especie. Cabe decir que el escritor Franz Hessel describió, a modo de *flâneur*, estas mismas calles en su obra *Spazieren in Berlin* ('Paseos por Berlín') (1929). Aludiendo a este autor, el trabajo de Àngels hace hincapié en el árbol como testigo de los acontecimientos que ha sufrido la ciudad. La obra funciona a la vez como mapa foliforme, y propone otra manera de acercarse a la representación de la metrópolis. Siguiendo unos planteamientos similares, el mismo año realizó la pieza

*Dendromap* (2013), en la cual las hojas de diferentes especies están colocadas directamente sobre el mapa de Berlín. Cada una tiene un agujero redondo con una lupa adherida que amplía parcelas del callejero, precisamente aquellas en las que aparecen nombres de especies arbóreas. El nombre de las calles o de los lugares de esta misma ciudad también aparece impreso en la obra *Botanical map* (2010) (figura 2), una composición reticular hecha con treinta y seis papeles, en los que representó, a través del gofrado, los nervios de múltiples hojas. Las líneas de diferente profundidad simulan calles, callejuelas y avenidas que aparentan seguir un orden, aunque este finalmente quede fragmentado, lo que propicia que la mirada se pierda en el entramado vegetal de la superficie blanca.

Todas estas obras están incluidas en el conjunto titulado «Botanical projects» (2010-2018), en cuyo interior también encontramos *Biodiversität-Künstlerfriedhof* (2012-2013), en la que la artista presentó un herbario dispuesto sobre estantes de hojas recogidas en el cementerio Friedenau, llamado «cementerio de los artistas» por el gran número de creadores que en él se hayan enterrados. Al lado de esta instalación, y colgado en la pared, había un dibujo de la planta del recinto con la información del lugar donde se emplazan las sepulturas de los diferentes artistas, indicado a partir de un fragmento redondo de las plantas allí recogidas. Así, Àngels estableció de manera sugerentemente poética una simbiosis entre plantas y artistas. Como ella misma expresa en su web, «la biodiversidad y la naturaleza efímera de las hojas se convierten en metáfora del cambiante estado gaseoso del arte y los artistas, tal como lo denomina Yves Michaud».

En conjunto, en todas estas obras se proponen formas alternativas de experimentar la ciudad y de reconocer aquellos elementos que, aunque presentes e imprescindibles en un núcleo urbano, no aparecen representados en los mapas convencionales, ya que muchas veces no se los contempla como componentes clave y organizativos del espacio. Hacerlos relevantes es poner el foco en aquello que, si bien no es productivo, es esencial para mejorar nuestra calidad de vida. Así mismo, estos trabajos también nos hablan de la historia del lugar y de la relación que establecen los sujetos que lo habitan con la naturaleza que los rodea.

### 3. Huertos

Con este mismo planteamiento, se han popularizado diferentes acciones sociales y manifestaciones artísticas que tienen como finalidad recuperar los huertos urbanos. Àngels afirma que estas surgen como alternativa al proyecto especulativo del suelo que rige las políticas de edificación de gran número de ciudades. Según ella, implementar cultivos urbanos materializa iniciativas comunitarias y autogestionadas, las cuales «consiguen generar espacios participativos



**Figura 1** · Àngels Viladomiu, *Dendrografías (mapas foliiformes)*, 2013. Hojas arbóreas prensadas y Letraset. Dimensiones variables. <https://www.angelsviladomiu.net/dendrographies>

**Figura 2** · Àngels Viladomiu, *Botanical maps*, 2010. Impresión (gofrado) sobre papel, 70 x 70 x 5 cm. <https://www.angelsviladomiu.net/maps>

alternativos mediante actividades de formación y autoocupación» (Viladomiu, 2013:100). Del mismo modo, explica que su puesta en marcha supone un beneficio medioambiental, ya que dota de sentido zonas degradadas o sin uso. A la vez, conceptualmente, la creación de los huertos implica también «un cuestionamiento del territorio, de las geopolíticas, de la cultura e identidad en nuestras relaciones hacia el entorno y el planeta» (Viladomiu, 2013:100). Desde esta perspectiva, que comparto, potenciar su desarrollo significa plantear opciones ecológicas al cultivo y a la gestión de los alimentos.

En este contexto situamos la obra de Àngels *Botánica radical* (2013) (Figura 3), que no solo se puede leer desde el activismo ecológico, sino también desde el ecofeminismo. La pieza consistió en crear, dentro del huerto de Ca la Dona, una sección específica dedicada a las plantas medicinales utilizadas para tratar y calmar los efectos de la menopausia. Al mismo tiempo, en el recinto expositivo se mostraron las plantas secas para su uso, con la pertinente información de cada una de ellas. También se activó un espacio para compartir información, experiencias y consejos, tanto sobre las plantas como sobre la menopausia. Con todo ello, la propuesta tenía como objetivo reivindicar y recuperar el conocimiento ancestral que poseían las mujeres para cuidarse y gestionar los ciclos vitales que afectan a nuestros cuerpos y a nuestras vidas; un conocimiento que tenían nuestras antecesoras, sobre todo en el mundo rural, y que, como bien explican autoras como Silvia Federici (2013), fue instrumentalizado por el aparato médico masculino.

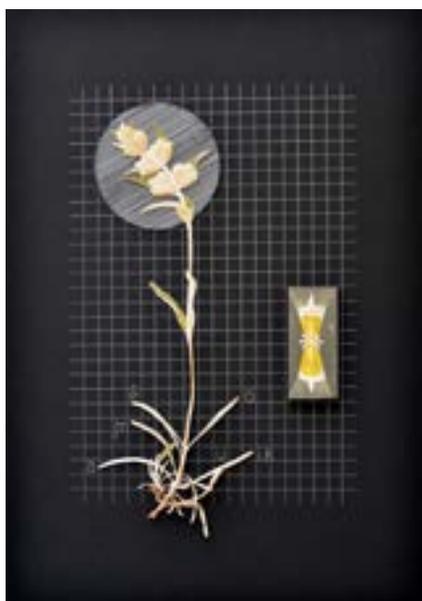
#### 4. Musgo

La técnica etnográfica vuelve a estar presente, o más bien, es la herramienta fundamental en el proyecto que Àngels realizó en su residencia en el Centre d'Art i Natura de Farrera (Catalunya). El punto de partida consistió en transitar por el sugerente vínculo que existe entre personas y plantas. Para ello, cogió como eje principal la figura de Creu Casas i Sicart (1913-2007), hecho que le sirvió de excusa para escudriñar el territorio donde situó su pesquisa. Cabe decir que Creu Casas, botánica y farmacéutica, fue una investigadora apasionada de la flora briófitas. En 1969 localizó, herborizó y documentó una especie de musgo llamada *Oedipodiella australis* en el valle de Farrera, con unas características anómalas. Este hecho la llevó a hipotetizar sobre una variante de dicha especie. La artista, haciendo una prospección alrededor del musgo, recorre los pasos de Creu Casas, conoce diferentes especialistas en botánica, accede al Laboratorio de Briología de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) y entra en contacto con el briólogo residente en Farrera, Francisco Lloret. En su proceso de



**Figura 3** · Àngels Viladomiu, *Botànica radical*, 2013. Plantas, mobiliari i objectes variats. Dimensions variables.  
<https://www.angelsviladomiu.net/radical>

**Figura 4** · Àngels Viladomiu, *Plantes rares*, 2017. Llibre d'artista (detall). <https://www.angelsviladomiu.net/plantes- rares>



**Figura 5** · Àngels Viladomiu, *Plantes rares*, 2017. Libro de artista (detalle). Imagen facilitada por la artista

**Figura 6** · Àngels Viladomiu, *Herbarium nigrum*, 2018. Plantas secas sobre papel de algodón negro. Dimensiones variables. <https://www.angelsviladomiu.net/copia-de-radical-botany>

trabajo, transita por este pueblo del Pallars Subirà, conoce a su gente, explora sus rincones, recoge especímenes, realiza fotografías, herboriza y anota información. El musgo no es solo el pretexto para conocer el territorio, sino una herramienta para aproximarse y establecer vínculos con él. Como dice el ecólogo Lloret, «el musgo te ayuda a ver el mundo de cerca» (Lloret citado por Viladomiu, 2019:132).

Cabe tener en cuenta que solo en el núcleo del pueblo de Farrera se pueden encontrar cuarenta especímenes de musgos diferentes; para conocerlos, hay que observarlos atentamente con un microscopio y detectar sus peculiaridades morfológicas. Estos pequeños y extraños vegetales, que parecen insignificantes, no son solo indicadores bioambientales de la riqueza natural de un paraje, sino que nos muestran otra manera de existir en el mundo, otro tiempo posible. Este concepto es el que Àngels nos quiere transmitir en su obra, la cual se materializa en un libro de artista titulado *Plantes rares* (2017) (Figura 4 y Figura 5), compuesto por tres libretos. En él encontramos textos, mapas, ilustraciones y fotografías. A modo de etnógrafa, la artista despliega toda una investigación acerca del lugar, y muestra tanto el patrimonio natural como el arquitectónico donde habitan estas curiosas plantas. Así, desde lo micro consigue abordar la complejidad de una región, y las vidas, humanas y vegetales, que la pueblan.

## 5. Flores

Un proceso similar es el que también desarrolló en el proyecto *Híbrid contemporani* (2016), un encargo de la Universidad de Barcelona (UB) para diseñar el cartel de Sant Jordi que finalmente se desplegó en formato expositivo. Este trabajo, que realizó conjuntamente conmigo, tuvo como punto de partida el análisis del proceso de hibridación de una nueva variedad de rosa —elemento simbólico de esta festividad— siguiendo el método de fecundación mecánica ideado por Pere Dot (1885-1976), fundador de los viveros Dot, los cuales visitamos.

Nuestro proyecto se centró en ilustrar las fases del proceso. En el cartel, cogiendo como modelo el dibujo esquemático de los libros de botánica, dibujamos sus diferentes etapas y las herramientas utilizadas para ello. A la vez, introducimos elementos ajenos, propios del arte, haciendo un ensamblaje entre flores, tallos, semillas, herramientas de jardinería y lápices. El resultado es un cartel pseudocientífico que recuerda las investigaciones alquimistas de la Edad Media. Su estética lleva implícita una fascinación por los tratados naturalistas clásicos que, con la voluntad de entender el mundo, proponían una interpretación, evidentemente repleta de múltiples errores. A su vez, el cartel tiene la intención de enlazar lo científico con lo artístico:

*El proceso de hibridación y obtención de una rosa es complejo y exige años de trabajo, mucha paciencia y perseverancia. [...] Aún así, el resultado es imprevisible y muchas veces fallido. Es aquí donde hemos detectado coincidencias con el proceso de trabajo de los artistas. (Negre & Viladomiu, 2016)*

Tanto en el cartel como en la exposición, las herramientas del jardinero se confunden con las del artista, lo que funciona como metáfora de la capacidad de las disciplinas para entrecruzarse. En las dos vitrinas se podían observar, a modo de gabinete de curiosidades, probetas, objetos de jardinería, dibujos y plantas, que se mezclaban entre ellos creando nuevos objetos, entre absurdos y poéticos. Nuestra intención era referirnos al encuentro y a la intersección de múltiples ámbitos de conocimiento, así como a la multiculturalidad del entorno social. Para nosotras, en una época esencialmente híbrida, lo conectable y fluido es una estrategia que permite abrir nuevas y fructíferas posibilidades.

Esta suma de elementos viene reforzada por la obsesión de la artista por recolectar, coleccionar, archivar y documentar. De ella se desprende una atracción por todo lo relacionado con las ciencias naturales y sus métodos de análisis, sobre todo los llevados a cabo en el momento de desarrollo y categorización de las diferentes especialidades en la modernidad. Estéticamente, las piezas de Àngels nos recuerdan a los grabados tradicionales de botánica del siglo XVIII o XIX, o incluso a los tratados del Renacimiento, próximos al momento en que la ciencia y la alquimia se cruzan. Desde estos referentes se puede leer el conjunto *Herbarium nigrum* (2018) (Figura 6). En esta propuesta expositiva, la artista despliega, dentro de diferentes vitrinas parecidas a las que encontraríamos en los museos de ciencias naturales, un conjunto de plantas en flor prensadas o encerradas formando un herbario, compuesto por vegetales comunes que dialogan con dibujos y formas geométricas. Conceptualmente, esta instalación juega con la lógica objetiva del dispositivo científico, e introduce elementos ajenos a lo que de él se espera, con lo que se crea un entramado simbólico y poético. Los dibujos, redondas, encuadres y tramas que aparecen junto a las plantas completan el discurso de la obra; por ejemplo, las retículas remiten a la perspectiva, otro dispositivo que ha determinado la manera como observamos y conocemos el mundo y, por extensión, la naturaleza desde el Renacimiento.

## 6. Conclusión

La representación de los vegetales se ha asociado a tres grandes temas en la historia del arte: el paisaje, las naturalezas muertas y el dibujo científico. Cada uno de los géneros tiene su tradición, pero a la vez hay implícitas ideologías comunes como son las de querer acotar, encuadrar y domesticar lo que es natural.

Es sabido que el ideario del individuo moderno, que desea entender y clasificar el mundo, ha evolucionado hacia una voluntad de control que tiene como fin dominarlo. Esta misión no solo positivista, sino casi divina del ser humano, ha sido cuestionada en los últimos años, porque nos acerca a una crisis medioambiental sin precedentes. Hay múltiples activistas que trabajan denunciando este aspecto. Desde el arte, también hay numerosos artistas que, con sus propuestas, se enfrentan al tema de la representación de la naturaleza, con el objetivo de analizar la relación que los humanos establecemos con ella. Es en este contexto donde ubicamos la obra de Àngels. Como hemos podido ver, en sus propuestas, la artista parte de su entorno cotidiano, de aquellas plantas que la rodean o que *a priori* parecen irrelevantes; no obstante, la acción de hacerlas visibles posibilita crear imaginarios desde los cuales pensar otras maneras de hablar de la naturaleza.

#### **Agradecimientos**

Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D Materia impresa / Laboratorio en red (PGC2018-093862-B-C22).

## Referencias

- Federici, S. (2013) *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños. ISBN: 978-84-96453-51-7
- Foster, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-1329-7
- Harshberger, J. W. (1896) «The purposes of ethno-botany». *International Journal of Plant Sciences*. eISSN: 1537-5315. Vol. 21 (3): 146-154. Disponible en: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/327316>.
- Hessel, F. (2015) *Paseos en Berlín*. Madrid: Errata Naturae. ISBN: 978-84-15217-88-6
- Hilgert, N. (2007) «La etnobotánica como herramienta para el estudio de los sistemas de clasificación tradicionales». En: Contreras-Ramos, A.; Cuevas Cardona, C.; Goyenechea, I.; Iturbe, U. (ed.) *La sistemática, base del conocimiento de la biodiversidad*. Pachuca de Soto: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. ISBN: 970-769-099-2. Disponible en: <https://www.scribd.com/doc/7996116/10-La-etnobotanica-como-herramienta-para-el-estudio-de-los-sistemas-de-clasificacion-tradicionales>
- Pardo, M.; Gómez, E. (2002) «Etnobotánica: aprovechamiento tradicional de plantas y patrimonio cultural». *Anales del Jardín botánico de Madrid*. eISSN: 1988-3196. Vol. 60 (1): 171-182. Disponible en: <https://digital.csic.es/bitstream/10261/2488/1/Etnobotanica.pdf>
- Viladomiu, A. (2006) *Baumkunst. L'arbre com a objecte, subjecte i territori d'experimentació en l'art contemporani*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35433>
- Viladomiu, A. (2013) «Urban Gardening: espacio de creación, crítica social y activismo». *AUSART Journal for Research in Art*. eISSN: 2340-9134. Vol. 1 (1): 99-106.
- Viladomiu, A. (2019) «Como ser musgo». En: Albelda, J.; Sgaramella, C.; Parreño, J. M. (ed.) *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. ISBN: 978-84-9048-748-8
- Viladomiu, A.; Negre, M. (2016) *Híbrido contemporáneo*. Universitat de Barcelona. [Díptico informativo de la exposición]
- Viladomiu, A. <https://www.angelsviladomiu.net>. [Página web de la artista]

# As técnicas de escapismo na obra de Alejandra Pombo

*The techniques of escapism in the work of Alejandra Pombo*

BERIO MOLINA

AFLIACÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes (BBAA), Rúa da Maestranza, 36002 Pontevedra, Galicia, España.

**Resum:** Esta comunicación é unha procura da maxia, unha investigación que intenta responder, coa rabia de quen foi seducido, a unha mesma pregunta que sempre nos xorde ao ver unha obra da artista Alejandra Pombo: como fai para escapar? cales son as súas estratexias para actuar coa máxima liberdade posible nun contexto artístico cada vez máis controlado por inxerencias institucionais, sociais e profesionais? Para abordar esta cuestión o traballo xira arredor dunha conversa persoal coa artista, así como de lecturas e visionados doutras fontes documentais como a súa tese, entrevistas, escritos e pezas artísticas.

**Paraules clau:** performance art / perencontro / videoarte / cine.

**Abstract:** *This communication is a search for magic, an investigation that tries to answer, with the anger of those who have been seduced, the same question that always arises when we see a work by artist Alejandra Pombo: how do you escape? what are your strategies for acting with the maximum possible freedom in an artistic context increasingly controlled by institutional, social and professional interference? To address this issue the work revolves around a personal conversation with the artist, as well as readings and viewings of other documentary sources such as his thesis, interviews, writings and art pieces.*

**Keywords:** *performance art / perencontro / video art / cinema.*

## 1. Introducción

Alejandra Pombo é unha artista nada en Santiago de Compostela en 1979. É licenciada en Belas Artes pola Universidad Complutense de Madrid e doutora en Belas Artes pola Universidade de Vigo. A súa obra artística acolle varias disciplinas como o cine, a performance, a escritura, a escultura, o debuxo, a pintura e a arte sonora.

O obxectivo desta comunicación é desvelar as estratexias que a artista emprega para conseguir canear as convencionalidades presentes no contexto da creación artística contemporánea, tanto internas á propia artista como externas. Faino tomando como punto de partida unha formulación teórica iniciática exposta nun conxunto de prácticas e escritos que Pombo denomina *Curso de escapismo*, para a continuación profundar sobre unha serie de estratexias que foi desenvolvendo ata a actualidade.

O fío condutor desta investigación xira arredor dunha conversa realizada coa artista a comezos deste ano 2021, onde nun proceso de descubrimento mutuo foron desvelándose estas estratexias asociadas a diferentes disertacións teóricas de Pombo, publicadas en diferentes momentos da súa traxectoria e consultadas para a súa necesaria profundización.

## 2. Un acto iniciático de fuga: o *Curso de escapismo*

*El Curso de Escapismo se pone en práctica a través de performances que se crean a través de la creación de Manuales de Escapismo que se performan según el contexto y el espacio en donde se ponga en práctica el curso. (Pombo, 2009).*

O *Curso de escapismo* remóntase aos inicios da traxectoria artística de Alejandra Pombo cando no ano 2004 presenta na Fundación de Serralves (Oporto) a súa peza *¿Y ahora qué?*, onde xa pon en práctica a metodoloxía da súa creación: facer accións a partir dun manual de escapismo creado colectivamente para cada ocasión.

*Manual de escapismo. Junio 2007.*

1. *Introducción al curso: Presentación, metodología...*
2. *Tensión: Dar lugar a las casillas vacías que nos permitirán movilizarnos.*
3. *Desequilibrio: Situarse en los bordes para sentir las posibles trayectorias.*
4. *Caída: Permitir que alguna de esas trayectorias pueda adquirir la consistencia necesaria para provocar un giro en la situación en la que uno se encuentra.*
5. *Desaparición: afrontar el giro como acto de resistencia.*
6. *Al final todo es una cuestión de super-vivencia. Yo soy un superviviente. (Pombo, 2009)*

<b>CON PÁJAROS EN LA CABEZA NO HAY QUIEN TE DERRIBE</b>	
EVENTO PRÁCTICO DEL CURSO DE ESCAPISMO	© Febrero 2009
<b>1º PASO</b> - PASIONES: Situar-se en los bordes	www.cursodeescapismo.net www.vampirellasilverstre.net
<b>2º PASO</b> - INTENSIDADES: Permitir trayectorias	
<b>3º PASO</b> - EXCESOS: Dejarse llevar	
<b>4º PASO</b> - APERTURAS: Provocar un giro	

Figura 1 · Alejandra Pombo, un dos manuais do curso de escapismo, 2009.  
Fonte: Alejandra Pombo.

Nestes manuais de escapismo aparecen xa as claves que máis adiante desenvolverá en profundidade, as estratexias que a artista utiliza para emprender o seu plan de fuga (Figura 1).

Por un lado aparece a necesidade de saír do seu propio corpo para conformar un corpo colectivo, que ela presenta en formato de curso. Isto facilítalle abrir un campo de posibilidades alleas a ela mesma e polo tanto provocar una situación propicia ao descubrimento. Facilita a través do desdoblamento unha situación na que pode acontecer o inesperado.

Logo fai un chamamento ao vacío, coma se fose unha chamada ao medo. É dicir, xerar unha tensión provocada pola perda, por desfacerse de todo coñecemento previo, de toda convencionalidade. A intención é deixar espazo ao propio momento xa que para Pombo o acontecer da acción é o que determina a súa forma final. A artista non quere comunicar unha mensaxe a través da performance senón que sexa a propia acción a que estableza as súas normas, as súas relacións, a súa propia forma. E para que a artista non poida impoñer a súa narrativa debe partir dunha situación de vacío, como se dixese: Non podo contar nada porque non hai nada en min, pero agora que estou baleira si podo experimentar o momento en toda a súa plenitude e descubrir a propia forma deste momento.

A continuación aparece a necesidade de situarse nos límites para sentir outras posibles traxectorias. Este é quizais o momento clave do plan de fuga, provocar unha ruptura coa continuidade, coma se fose andando por un terreo ata que se atopase co corte dun precipicio ao que asomarse, mirar ao seu arredor, e divisar toda a inmensidade da paisaxe. Trátase de atopar as fisuras do contexto a través do desequilibrio, por medio dunha perda de estabilidade.

No punto catro a artista invita a deixarse levar polas traxectorias que apareceron nos lindes, é dicir, polas novas posibilidades que se presentan coa inestabilidade. É o momento no que se pode realizar un xiro, un cambio de sentido. Este é o instante no que fai aparecer o descoñecido, aquilo que sorprende á propia a artista e a todo aquel ou aquilo que se atopa compartindo ese mesmo momento. É un novo sentido.

Remata igualando a resistencia coa desaparición. Son dous termos que parecen antagónicos e que van acompañados da pregunta de como se pode opoñer unha resistencia cando se carece de corpo? Este xogo de contrastes está tamén moi presente ao longo da súa traxectoria, como se comenta no capítulo da camuflaxe, e neste caso é unha estratexia para ter unha maior presenza. A sorpresa de quen descubre á artista camuflada nunha paisaxe fai que a súa presenza cobre de repente máis peso.

Convén por último chamar a atención sobre os verbos que emprega ao describir os diferentes pasos do manual: dar lugar a, permitir, sentir. Son chamadas a suprimir a propia vontade da artista e o seu corpo para que sexa o acontecemento quen dite as leis de comportamento. A artista ponse á mercé da situación.

## 2. As estratexias para escapar

Nun contexto artístico -entendido como ameaza- onde parece que nunca houbo tantos controis de calidade (inxerencias institucionais), opinións (inxerencias sociais), e follas de estilo (inxerencias profesionais), a obra de Alejandra Pombo parece colarse sempre por pequenas fendas invisibles que só se chegan a intuír cando xa é demasiado tarde, cando tan só queda tropezarse cos restos da súa fuga. Esta procura de fendas non é máis que unha procura do descoñecido, aquilo que aínda está inédito e que xorde nun encontro compartido, o que ela mesma denomina *perencuentro*.

*El Perencuentro es ese tipo de encuentro entre dos entidades distintas que no se produce por un enfrentamiento, un intercambio, disolución, transmisión, contacto o identificación, sino que se produce a través de la conjunción de los entornos que cada entidad posee. Esa conjunción crea Esa Cosa que tiene el poder de transformar a un nivel perceptivo las identidades implicadas al variar sus entornos (Pombo, 2015:242)*

*Esa Cosa* é a obra, que obrigatoriamente ten que obrarse a si mesma, é dicir, ten que aparecer das relacións que se establecen entre os elementos que comparten a acción. Mais esta relación debe xurdir dos lindes dos propios elementos, do que a artista denomina contornas: o que pertence a eles pero que está fóra, ou a través da fenda.

*Cuando el Perencuentro se da lugar es como un accidente, es decir, algo que no se puede buscar o provocar, es algo que sucede. Provocar el accidente aniquila lo accidental convirtiéndolo en proyecto. El arte es apariencia de accidente. El arte es resultado de un acto deliberado. Y ahora no puedo olvidar decir que el Perencuentro en el arte no puede escapar de la experimentación. (Pombo, 2015:244)*

Aínda que a artista non busque un accidente concreto xa que o convertería nun fin planificado onde non tería cabida a sorpresa, o descoñecido, o que si fai é establecer unha serie de estratexias para que algún tipo de accidente se produza, sen saber exactamente cal. É dicir, a súa experiencia cos accidentes lévaa a adquirir un coñecemento sobre as circunstancias que os producen, e así vai acumulando unha serie de estratexias que posibilitan que algún tipo de accidente se produza.

Mais como se pode provocar un accidente sen querer facelo?

En primeiro lugar deixando que as contornas que teñen lugar nese perencontro teñan espazo para manifestarse e transformarse, variando ao mesmo tempo as contornas coas que está en relación, nunha sorte de efecto de reverberación.

E en segundo lugar saíndo do seu propio corpo, situándose nos límites da súa pel, ben a través do desmaio, da camuflaxe, do desdoblamento ou da metamorfose, para remitir calquera tipo de intencionalidade. Segue sendo ela mesma, pero fora da súa constitución histórica. Á artista ao que máis lle interesa é saírse de si mesma para chegar máis aló da súa imaxinación, escapar de si mesma para escapar dun ideal e sorprenderse.

## 2.1 O desmaio

Alejandra Pombo entende o desmaio como un corte na continuidade temporal que incita ao descubrimento.

*Dende que te desmaias e ata que te das conta de que te desmaiaches tes un tempo no que estás na realidade, recoñécela, pero ten outra lóxica.* (Pombo, 2021)

O tempo transcorre con normalidade ata que se produce o desmaio, logo segue o seu avance habitual pero a artista xa non é partícipe del, e cando volve a ser consciente retoma a liña temporal onde a deixou. Este lapsus temporal provoca que se produzan novas conexións que alimentan a sorpresa e o descubrimento. Podemos imaxinar por exemplo que Pombo vai andando pola rúa e cae desmaiada cando estaba mirando un escaparate de paraugas, durante o tempo que está tirada no chan inconsciente aparece unha persoa que leva un can,ponse a lamberlle a cara e xusto nese momento a artista recobra o coñecemento. O último que viu antes de desmaiarse foi un paraugas e o primeiro que viu ao despertar foi a lingua do can. Aí establécese unha conexión nova por unha ruptura da continuidade temporal, o can e o paraugas agora están unidos, forman parte da mesma secuencia, coma se fose un corte de plano dunha película. A conexión é sorprendente e aparece o descubrimento.

*Unha vez que tes a explicación resólvese a incógnita. Iso non é o interesante. O interesante é que a incógnita perdure, porque iso é o que che deixa nun estado de vibración, de algo novo, de descoñecido. Iso quédache aí.* (Pombo, 2021)



**Figura 2** · Alejandra Pombo, Glade, 2013.  
Película. Fonte: Alejandra Pombo.

## 2.2 A camuflaxe

A camuflaxe é unha estratexia que aparece en moitas das súas películas. Sobre todo en *Glade*. Trátase dunha ruptura da presenza por contraste. O seu corpo aparece transparente, fundido nun espazo, na imaxe, ata que de súpeto a mirada nota algo estraño e dáse conta da súa presenza. De novo o descubrimento. A mirada párase no seu corpo e fíxase nos detalles, no pelo, no pequeno movemento da luz sobre a súa roupa, do parecido da cor do seu pelo coa cor dunha planta que hai ao seu carón. O seu corpo pasou de pasar totalmente desapercibido a ser o foco de toda a imaxe, creando relacións con todos os elementos que hai dentro dela (Figura 2, Figura 3). O descubrimento dun corpo ausente modificou todas as formas que estaban dentro da imaxe. A camuflaxe provocou unha situación de descubrimento, e a mirada do descubridor atopou un novo sentido en toda a imaxe.

*Eu creo que por exemplo cando eu fago relacións cando estou facendo algo son relacións que veñen da propia cousa, é dicir ti (...) podes propiciar unhas relacións, ou o teu estado de atención, pero si que é verdade que iso vén de algo que é da propia cousa. Non é que ti fagas unha idea, un ideal na túa cabeza e digas ah! vou facer estas relacións, senón que é algo que tes que estar en pos da cousa porque senón tampouco é un descubrimento para ti, é dicir, o mesmo proceso que pasa por min como artista é o que quero que pase ao espectador, que haxa un descubrimento. (Pombo, 2021)*

## 2.3. O desdoblamento

Na obra de Alejandra Pombo a estratexia da camuflaxe vai ligada en moitas ocasións a un espazo selvático. Parece lóxico pensar que nun entorno onde hai tantos estímulos visuais resulte máis doado agocharse entre todas as súas formas. Mais ás veces nesa camuflaxe prodúcese un desdoblamento do corpo da artista onde poden convivir un primeiro corpo normativizado e tamén un corpo-animal (xunto a moitos outros tipos de corpos)

*Cuando alguien nos está observando puede que nos crezcamos, o que también tengamos vergüenza, que nos empeñezcamos (...), y cuando estamos a solas hay esa dejadez... Pero el animal lo va a dar todo siempre, da igual que esté alguien o que no esté nadie, y eso me gusta mucho, que no haya esa diferencia (Pombo, 2021)*

Estos xogos de desdoblamento introducen novas posibilidades de relacións para que se produza ese descubrimento tan anhelado pola artista. Os desdobramentos supoñen colocar ás entidades en diferentes posicións ante unha mesma situación, coa idea de incrementar as posibilidades de que xurdan sentidos inesperados. No caso do desdoblamento nun animal coloca á entidade nun ser



**Figura 3** · Alejandra Pombo, La ventaja de poder interpretar desde arriba, 2007. Fotografía. Fuente: Alejandra Pombo

primitivo, no sentido de que todo o seu comportamento está focalizado na propia experiencia da situación, nun nivel moi directo, sen máis condicionantes que a relación máis básica, transparente, espontánea, ou inocente, da entidade co seu entorno.

Resulta inevitable identificar tamén estes desdobramentos coma espectros, entendidos como proxeccións dunha entidade que busca escapar das relacións normalizadas para facer aparecer o inesperado, como moi acertadamente expón Alberto R. de Samaniego ao definir a acción das pantasma:

*Horadar las determinaciones ordinarias. Desbloquear y desocultar relaciones tópicas (...) en las cuales operan siempre los poderes y las polillas de lo cotidiano, o de lo normativo, o de lo normalizado.* (Samaniego, 2013:21)

## 2.4 A metamorfose

*Hay otra estrategia: no identificarte con un medio (...). Lo que me interesa es estar continuamente cambiando, porque el hecho de estar confrontándote con nuevos medios son sorpresas (...). Esa libertad que te da (...) te sitúa en un lugar donde no tienes que dominar una técnica, sino trabajar más en el como que en el que.* (Pombo, 2021)

A estratexia da metamorfose é unha estratexia que xorde para escapar de todos os condicionantes contextuais, é dicir, das inxerencias que poidan vir da propia profesión artística (regras de estilo e técnica); das inxerencias do mercado (a repetición dunha mesma forma artística); das inxerencias institucionais (unha desmesurada concepción da arte como proxecto); ou das inxerencias sociais (a excesiva importancia da opinión externa que pode provocar unha auto-censura).

A metamorfose permítelle á artista estar nun continuo cambio que lle facilita non caer nas redes de todas estas inxerencias externas, coa principal finalidade de que a súa obra se manteña fiel as sí mesma. Isto supón unha situación paradoxal xa que para que a súa obra non perda a súa identidade debe cambiar de forma constantemente, precisamente porque a esencia do seu traballo artístico está na necesidade continua de escapar, de posibilitar unhas relacións que sempre produzan un descubrimento novo.

## Conclusión

Podemos concluír coa idea de que a finalidade principal da obra de Alejandra Pombo é a do descubrimento. Arredor desta sinxela premisa xira unha complexa estrutura que se basea principalmente nunha metodoloxía: o curso de escapismo; nunha formulación formal: o perencontro; e nun conxunto de

estratexias de separación corporal: o desmaio, a camuflaxe, o desdoblamento e a metamorfose.

Esta estrutura permítelle á artista estar nunha posición de continuo movemento onde cada traballo se vai construíndo a sí mesmo, evitando calquera inxerencia que poida encerrar á obra nas múltiples coirazas que o contexto artístico vai construíndo, tanto no ámbito institucional, social, profesional, económico, como persoal.

*A min interésame moito a idea de descubrimento no sentido de que o facer é o que da lugar a encontrar a propia forma do que estás facendo.* (Pombo, 2020)

### Referencias

Pombo, Alejandra (2020). *Video resumo da conferencia performativa de Alejandra Pombo, A importancia de ser iceberg*. [Video Media file]. [Consult. 27-02-2021]. Dispoñible en: <<https://numax.org/actualidad/detalle/video-alejandra-pombo>>

Pombo, Alejandra (2009). *Puestas en práctica del curso de escapismo*. [Consult. 27-02-2021]. Dispoñible en: <<http://vampirillasilvestre.net/practica.html>>

Pombo, Alejandra (2015). *La performatividad como experiencia artística: el perencuentro. Paradojas y usos de la categoría performance en el ámbito artístico*. [Tese de doutorado. Director:

Prof. Dr. Juan Luis Moraza]. Pontevedra: Universidade de Vigo, 2015. [Consult. 27-02-2021]. Dispoñible en: <[http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/bitstream/handle/11093/567/La\\_performatividad\\_como\\_experiencia\\_art%  
c3%adstica.pdf](http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/bitstream/handle/11093/567/La_performatividad_como_experiencia_art%c3%adstica.pdf)>

Pombo, Alejandra (2021). *Entrevista a Alejandra Pombo* [MP3 Media file]. [Consult. 27-02-2021]. Dispoñible en: <<https://beriomolina.com/entrevista-a-alejandra-pombo/>>

Ruiz de Samaniego, Alberto (2013). *Ser y no ser: figuras en el dominio de lo espectral* (Primera edición). Micromegas, Murcia. ISBN: 978-84-940545-2-5

### Notas biográficas

Berio Molina é artista e estudante de doutoramento en Creación e Investigación en Arte Contemporánea na Facultade de Belas Artes de Pontevedra da Universidade da Vigo. As suas principais liñas de investigación é a caligrafía acústica e a paisaxe sonora de Galicia.

Email: beries@gmail.com

Morada: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes (BBAA), Rúa da Maestranza, 36002 Pontevedra, Galicia, España

# Interações Dialógicas no Processo Artístico de Cláudia Amandi: o Eu e os Eus-Outros

*Dialogic Interactions in the Artistic Process  
of Cláudia Amandi: the Self and its I-Positions*

**DANIELA F. PINHEIRO\*, TERESA ALMEIDA\*\* & DOMINGOS LOUREIRO\*\*\***

\*AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes. Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Av. Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. Unidade de Investigação, Vidro e Cerâmica para as Artes, VICARTE, FCT/UNL. Campus da Caparica 2829-516 Caparica, Portugal. Doutoranda em Artes Plásticas e Bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/144944/2019). E-mail: pinheiro.daniela@hotmail.com

\*\*AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Membro colaborador do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. Membro integrado da Unidade de Investigação, Vidro e Cerâmica para as Artes, VICARTE, FCT/UNL. Campus da Caparica 2829-516 Caparica, Portugal. Coordenadora da investigação. E-mail: talmeida@fba.up.pt

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

**Resumo:** Este artigo procura abordar o movimento ambivalente e imprevisível que muitas das vezes dá conta da atividade artística e do processo criativo de um autor. Aproximamos, por isso, da atividade artística de Cláudia Amandi e dos seus processos operativos, que induzem uma regularidade formal e sistemática, para explorar e analisar em que termos ocorrem pequenos desfasamentos e alterações, no espaço de uma inscrição repetitiva. Numa aproximação à *teoria do self dialógico* e ao discurso polifónico de Bakhtin, analisamos o processo da criação artística a partir de um movimento oscilante entre a implementação reiterada e concreta de um conjunto de indi-

**Abstract:** *This article intends to approach the ambivalent and unpredictable movement that often accounts for the artistic activity, as well as the creative process of an author. Therefore, Cláudia Amandi's artistic activity will be approached within her operative processes that explain a formal and systematic regularity, to explore and analyze in which terms small derivations and alterities occur, regarding the space of a repetitive inscription. In an approximation to the self-dialogic theory and to the polyphonic discourse of Bakhtin, the process of artistic creation will be analyzed. Through an oscillating movement between the reiterated and concrete implementation of a set of procedural indications and*

cações processuais e a abertura dialógica que se fomenta pela imprevisibilidade circunstancial do acontecimento.

**Palavras chave:** repetição / desenho / processo artístico / ideia / dialogismo.

*the dialogical openness which fosters itself across the circumstantial unpredictability of the event.*

**Keywords:** repetition / drawing / artistic process / idea / dialogism.

## Introdução

Perante as exigências criativas e imagéticas que regem o contexto contemporâneo, interrogamo-nos sobre a necessidade intrínseca que leva um artista a fazer uso de estratégias repetitivas, persistentes e regulares a fim de impulsionar, no seio da sua atividade, percursos deveras distintos, singulares e, de certo modo, imprevisíveis. Lançamo-nos, por isso, no processo artístico de Cláudia Amandi (n.1968), a partir de uma aproximação ao carácter flutuante e transitório das ideias e às ambivalências autorais que ressaltam no decorrer da sua atividade criativa, através de um discurso polifónico do *self* (Bakhtin, 2013; Hermans, 2001).

Natural do Porto e com formação em Escultura (1993), pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, Cláudia Amandi vira-se, por volta de 2006, para o campo operativo do desenho a fim de explorar a repetição como princípio do processo criativo, através da inscrição sucessiva de um signo ou de um gesto, aparentemente padronizado e inócuo, sobre múltiplas folhas de papel. Apesar do desenho, ter integrado desde cedo o seu processo de trabalho, como meio para esboçar e registar as suas demais ideias para o espaço tridimensional, este movimento repetitivo leva-nos a abordar a sua prática artística a partir de dois posicionamentos interpessoais aparentemente divergentes. Consideramos, por isso, que a artista se movimenta, no espaço da sua criação artística, entre um “Eu que explora e procura”, no intuito de reordenar e definir um percurso operativo, e um “Eu perseverante e atento” que implementa e desenvolve o registo em causa. Assim, numa primeira análise reflexiva, sobre a sua obra “Desenhos Vazios”, acabamos por considerar que, enquanto função operativa e metodológica, a repetição revela uma dinâmica diferencial e plurivalente, que conduz — numa análise comparativa entre elementos — à perceção de pequenos desfasamentos formais que a vão reconduzindo num decurso criativo, de certo modo, imprevisível. Entre avanços e recuos, certezas e ambiguidades, compromissos e desfasamentos, próprios do desenvolvimento processual, Cláudia Amandi vai reestruturando e confirmando paulatinamente cada uma das suas propostas artísticas ao longo do *fazer*, num compromisso atento, simultaneamente, focalizado e *aberto* (Kastrup, 2016). No decorrer deste processo, as suas demais experiências, estratégias e indicações processuais vão-se afetando e condicionando mutuamente numa rede

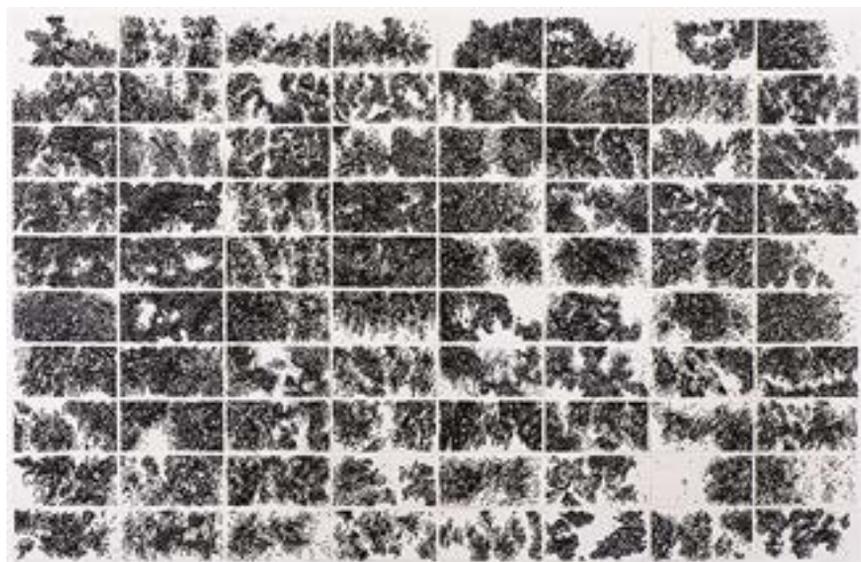
exponencial de relações, que se vai personificando no espaço concreto da sua *Parede de Trabalho*. A partir de uma aproximação ao discurso polifônico de Bakhtin (1895-1975) e à *Teoria do Self Dialógico* (Hermans, 2001), abordamos, consequentemente, a sua *Parede de Trabalho* como um espaço de pesquisa e deambulação que acompanha e explana um enredo polifônico entre as diferentes *I-Positions* que a artista possa ir tomando no decurso laboratorial das suas ideias e das suas propostas artísticas. Procuramos, essencialmente, nesta abordagem a Cláudia Amandi, analisar e realçar a dimensão do *self dialógico* que abraça o processo de criação artística de um autor, não só aquando a formulação de ideias, mas também nos percursos mais incertos e ambivalentes que uma ação aparentemente programática, regular e repetitiva possa ir promovendo no decurso de uma atividade artística autoral.

### 1. Entre a regra e a exceção: a repetição enquanto ação *im-previsível*

Perante a necessidade de se voltar a comprometer com o ato de criar em Arte, Cláudia Amandi vira-se, em 2006, para a realização de um conjunto modelar de pequenos e rápidos desenhos a tinta da china, intitulados “Desenhos Vazios”. Como o próprio título indica cada um destes desenhos apresentava um carácter inócuo que apenas pretendia responder à necessidade intrínseca, que urgia, em se ocupar durante um preciso e determinado período de tempo à execução de uma proposta artística autoral. Num tempo que lhe parecia escapar entre os afazeres e os compromissos sociais e familiares, Cláudia Amandi abraça o *fazer* destes desenhos como uma obrigação autoimposta, de si para si, de modo a preservar o engajamento com a prática artística que ansiava, de todo, não perder.

*(...) não conseguia ter tempo para trabalhar dentro do desenho, ou de outra área. E, aquilo, estava a fazer-me muita confusão porque parecia que todas as outras coisas tomavam conta do meu tempo (...) e, então, nessa altura, eu comecei a fazer uns desenhos (...) que me obrigava a fazer mecanicamente, um desenho por dia, durante poucos minutos (Amandi, 2021, 3:25-4:00).*

Num diálogo intrínseco entre os condicionamentos externos e as suas intenções enquanto autora, Cláudia Amandi passou a dedicar cerca de vinte minutos diários ao ato de desenhar, inscrevendo de forma automática e mecânica pequenas marcas verticais no espaço circunscrito de uma folha de papel. Com um único marcador de um negro opaco e sintético, a artista ia registando, durante esse curto espaço-tempo, de forma consecutiva e aleatória vários traços verticais, até os mesmos se dissolverem numa nuvem condensada e dispersa de sinestésias visuais (fig. 1).



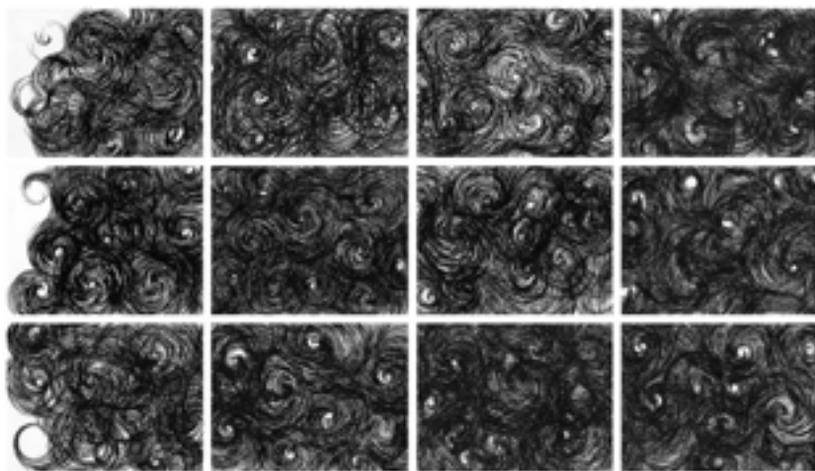
**Figura 1** · Cláudia Amandi, *Desenhos Vazios* (1/80), 2006. Tinta da china sobre papel. Fonte: <https://claudiaamandi.weebly.com>

**Figura 2** · Cláudia Amandi, *Desenhos Vazios*, 2016. Tinta da china sobre papel. 80 (28 x 30 cm). Fonte: <https://claudiaamandi.weebly.com>

Cada desenho apresentava-se assim como uma resposta plausível, no seio da sua tarefa objetiva e pragmática que se reiterava de dia para dia, sob uma nova folha de papel. Eram desenhos vazios, na sua constituição singular, porque apenas pretendiam assegurar esse compromisso diário com o ato da criação artística. No entanto, a expectativa depositada na realização de cada possibilidade caminhava para lá do simples *fazer* objetivo. Enquanto unidade modelar, esperava-se que cada desenho conduzisse a um discurso e a um movimento que, ao ser agregado aos seus semelhantes, extrapolasse a simples condição operativa da sua realização.

*(...) a ideia seria que, eventualmente, quando os agregasse todos, esse vazio que (...) cada um iria aparentemente ter — porque não pretendiam propriamente responder a nada, apenas a essa necessidade de desenharmos, de fazer alguma coisa — no final (...) ir-me-iam surpreender pela proximidade que iriam ter uns com os outros (Amandi, 2021, 5:02-5:27).*

Neste espaço circunscrito do *fazer*, a artista esperava cruzar-se com um *porvir* (Derrida, 2006), com uma alteridade estrutural, que fomentasse um envolvimento com a forma para lá das regras e dos limites estabelecidos *a priori* para a tarefa mencionada. Tal como um viajante que se ocupava, todos os dias, durante vinte minutos, a caminhar sempre e somente pelas mesmas ruas — recuperando sempre o mesmo percurso objetivo, mas procurando registar diferentes dimensões da sua experiência —, também Cláudia Amandi procurava percorrer atentamente a sua proposta, na expectativa de reunir diferentes reverberações da trajetória formal que estava a construir. Numa atenção redobrada, parece-nos que a artista ia realizando o seu compromisso diário numa atitude de *deixar vir* (Kastrup, 2016): numa atitude aberta ao encontro e à afinidade com a imagem exponencial, que ia sendo alterada e contaminada, consecutivamente, pelas várias unidades em causa. Por outras palavras, parece-nos que Cláudia Amandi, numa atenção focalizada, dedicada ao cumprimento regular da sua tarefa repetitiva e programática, procurava viajar, dentro desse espaço circunscrito, pelas imediações e divergências, que essa mesma ação, a partir de pequenos deslocamentos, ia proporcionando (fig.2). Ora, de acordo com Virgínia Kastrup, uma concentração sem foco (aberta) alimenta uma atitude de deambulação e de encontro com a chegada imprevisível de uma ideia (2016) ou de um posicionamento no espaço da criação artística. Paralelamente, no âmbito da psicologia e da criatividade, Martindale propôs, em 1999, que a atenção envolvida em processos de criação não implica, isoladamente, uma condição ampla (aberta) ou uma disposição



**Figura 3** · Cláudia Amandi, *Sopro* (Homenagem à série “Cenas do Dilúvio”, de Leonardo da Vinci) (1/12), 2017/2018. Tinta da china sobre papel. Fonte: <https://claudiaamandi.weebly.com>

**Figura 4** · Cláudia Amandi, *Sopro* (Homenagem à série “Cenas do Dilúvio”, de Leonardo da Vinci), 2017/2018. Tinta da china sobre papel. 12 (22 x 32 cm) Fonte: <https://claudiaamandi.weebly.com>

estreita (focalizada), mas antes uma flutuação constante entre ambos os estados de concentração (Carruthers, 2016).

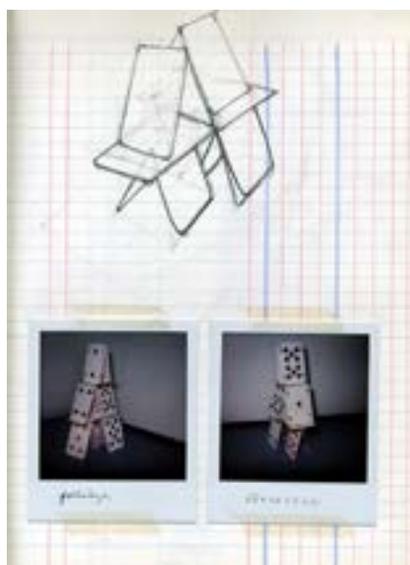
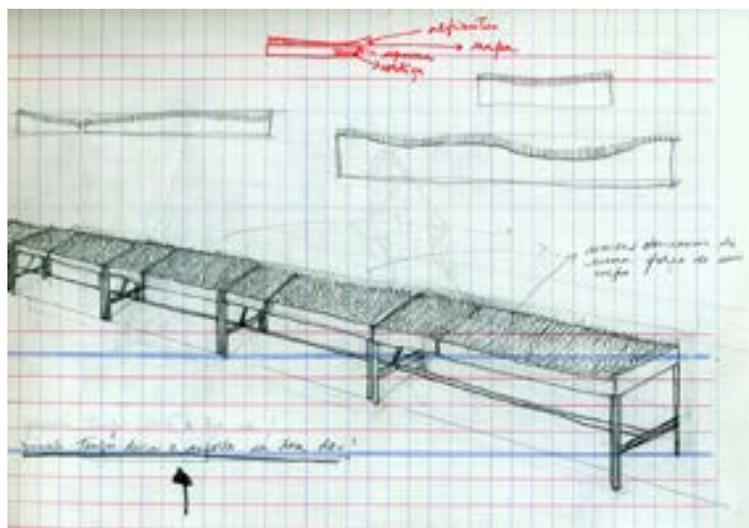
A atenção de Cláudia Amandi deambulava assim, no espaço da sua proposta, entre um estado focalizado e aberto, onde a imagem modelar se ia construindo numa reiteração sucessiva e numa divagação ponderada, pelos territórios mais moveiços da sua implementação diária. Neste movimento oscilante, Virgínia Kastrup (2016) chega a referir que o território da criação é composto tanto por um esforço efetivo, como por um encontro ocasional, impulsionado por uma recetividade aberta à imprevisibilidade do processo. Na realização operativa de “Desenhos Vazios”, esse encontro confirmou-se tanto por via da repetição gestual, como pela efetivação dos vários desenhos que, por afinidade, se iam agregando num movimento dialógico contínuo. O esquema dinâmico não se assumiu, assim, estanque e imóvel face ao processo de atualização “em imagens concretas” (Kastrup, 2016, p. 6). Acompanhou, antes, esse processo de forma irrevogável, alterando-se e reestruturando-se, através de uma interação consecutiva entre esquema e imagens (Kastrup, 2016). De igual forma, ao dirigir-se a “Sopro (Home-nagem à série *Cenas do Dilúvio*, de Leonardo da Vinci)”, Paulo Freire de Almeida refere que Cláudia Amandi realizou estes desenhos, a partir da repetição de um conjunto de gestos que se iam reeducando a si mesmos ao longo do processo de execução (Almeida, 2018). De acordo com o autor, após uma dada interrupção, cada conjunto de espirais, apenas e só, abraçava a sinergia do conjunto, depois de uma longa e reiterada implementação da estrutura gestual que, apesar de sistémica, apenas se atestava visualmente nos pequenos deslocamentos que o registo manual ia tomando (fig.3). Cada movimento ia, assim, contaminando o fluxo dinâmico do conjunto total (fig.4), num balanço onde nem mesmo o *fim* podia ser tido de antemão pelo programa operativo.

## **2. Interações Dialógicas: entre o ato de ter uma ideia e a repetição de um gesto**

O envolvimento de Cláudia Amandi, com este tipo de estratégias processuais, passou a prescrever, gradualmente, a sua dinâmica artística, assente num sistema onde a definição *a priori* de um conjunto de regras operativas impulsiona as suas demais propostas modelares. No entanto, o seu fascínio por mecanismos regulares e pela implementação de gestos rítmicos, ponderados e sistemáticos fazia-se já adivinhar no processo construtivo de algumas das suas obras escultóricas, datadas antes de “Desenhos Vazios”. Como, por exemplo, em “Quanto tempo dura o conforto da tua dor?” (2001): um conjunto de três marquesas de hospital, cobertas por uma manta contínua de milhares de agulhas espetadas

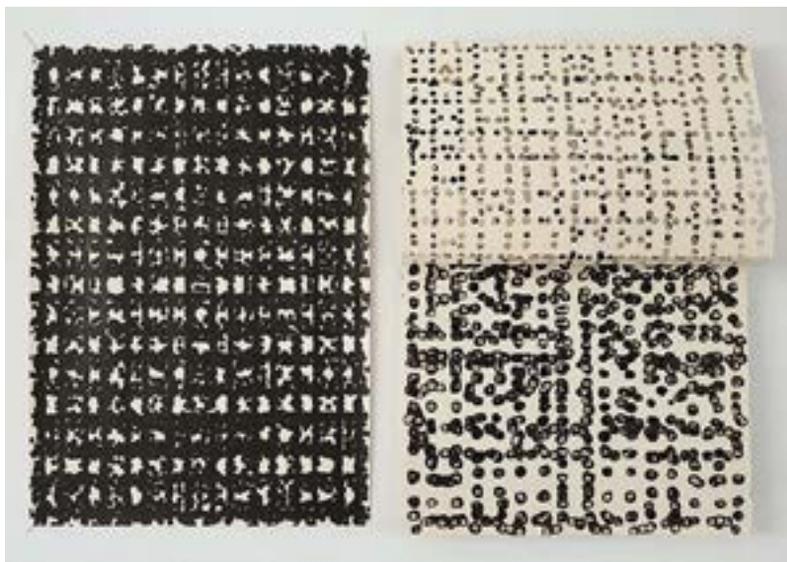
cuidadosamente uma a uma; ou, em “Fortaleza” (2001): uma escultura cilíndrica próxima da estrutura de um castelo de cartas construída através de um processo de colagem paciente e controlado de múltiplas unidades, até sensivelmente dois metros de altura. Enfim, perante a dimensão destes trabalhos e a *necessidade* (Deleuze, 1999) de se aproximar, de forma mais imediata, do *fazer* artístico, as suas intenções e interesses formais redirecionaram-se, então, para o campo do desenho. Não, que o desenho não ocupasse já um lugar na sua prática artística, como ferramenta *a priori* para visualizar e registar as suas demais ideias ou suposições para o espaço tridimensional (fig. 5 e fig. 6), mas não nesta dimensão, como matéria intrínseca e objeto de trabalho.

Ora, segundo Kastrup, após o confronto com uma dada ideia, aquele que cria vê-se obrigado a envolver-se ativamente com um conjunto de ferramentas, que o permitam transportar de forma eficaz e profícua, a sua idealização primária, até à realidade sensível (2016). Similarmente, Gilles Deleuze afirma que todas e quaisquer ideias já se encontram, à partida, assim como aquele que cria, vinculadas a um domínio ou a uma área de atuação (1999). Ter uma ideia em cinema nem tão pouco será o mesmo que ter uma ideia em filosofia ou em artes plásticas e, de certa forma, o campo operativo onde se movimenta um artista instiga, por conseguinte, o seu interesse e entusiasmo por determinadas conceções. De igual forma, as suas motivações levam-no a ampliar, se necessário, o seu campo de trabalho, no intuito de adequar os seus conhecimentos, técnicos e teóricos, às suas intenções. Posto isto, criar algo novo — seja no campo filosófico, científico ou em arte — depende sempre de um processo, que não se esgota no simples ato de ter uma ideia (Kastrup, 2016), assim como uma mesma ideia não se mantém estática e imutável ao longo do processo de criação. Como analisamos em “Desenhos Vazios”, a atividade artística desenvolve-se num movimento de vaivém, entre estados endógenos e exógenos (Kastrup, 2016), que se vai especificando numa interação dinâmica entre o *fazer*, a matéria a uso e as premissas do próprio autor. Consequentemente, as propostas de Cláudia Amandi, assentes num *modus operandi* conciso e regular, não se apresentam no decorrer do seu processo artístico como estratégias isoladas e circunscritas. Revelam-se, antes, propostas *abertas* que interagem e dialogam entre si, podendo de forma imprevisível e inesperada impulsionar outras experiências ou estratégias análogas, no espaço adiante da sua atividade artística. A proposta “Praga” (2014/2015), por exemplo, assumiu como ponto de partida o processo e o signo visual aplicado em “Desenhos Vazios”, em 2006. Similarmente, a proposta “Todos” (fig.7) apresenta uma afinidade formal com as propostas “Afluentes”



**Figura 5** · Cláudia Amandi, *Estudo para "Quanto tempo dura o conforto da tua dor?"*, 2001. Fonte: <https://claudiaamandi.weebly.com>

**Figura 6** · Cláudia Amandi, *Estudos para "Fortaleza"*, 2001. Fonte: <https://claudiaamandi.weebly.com>



**Figura 7** · Cláudia Amandi, *Todos*, 2020. Tinta da china sobre folhas dobradas, furadas e sobrepostas. Fonte: <https://claudiaamandi.weebly.com>

**Figura 8** · Vista da Exposição "Parede de Trabalho" (reprodução da *Parede* que acompanha continuamente a artista no espaço de ateliê), em Espaço Estúdio UM, Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, Guimarães, 2020. Fonte: <https://claudiaamandi.weebly.com>

(2018) e “Grelhas” (2014/2015): ambas realizadas a tinta da china e a partir da utilização de um simples furador de papel.

Associamo-nos, por isso, a Hebeche (2010), quando refere — sustentado na teoria do discurso polifónico de Bakhtin — que a vitalidade de uma ideia não se encontra plasmada, de forma *a priori*, na sua estrutura intrínseca enquanto conceção isolada, mas antes na interação e no conflito que essa mesma ideia possa contrair com outras suposições. Mikhail Bakhtin, ao longo do seu livro “Problemas da Poética de Dostoiévski” (2013), defende que ao longo da poética do escritor não existe apenas um criador, que autodetermina o rumo e o desenvolvimento da história, mas múltiplos visionários e pensadores, que se desdobram em personagens fictícias que não são tratadas como escravos ou servos obedientes, ao serviço de um autor-pensador, mas antes como sujeitos independentes e autónomos, na sua forma de pensar, agir e expressar opiniões. Segundo Bakhtin, cada herói é entendido e assumido, por Dostoiévski, não como um elemento objetificado da sua visão artística final, mas como um sujeito livre, dono da sua própria ideologia.

*Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais “são”, em realidade, “não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante”. Por esse motivo, o discurso do herói não se esgota, em hipótese alguma, nas características habituais e funções do enredo e da pragmática, assim como não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor (Bakhtin, 2013: 5).*

Neste sentido, as propostas de Cláudia Amandi, não se esgotam nos seus enunciados autodeterminados *a priori* ou na sua consequente implementação regular. Cada esquema operativo conduz, antes, a um confronto com experiências imprevisíveis que, entre avanços e recuos, vão conduzido a hipótese formal num determinado sentido. Devemos ter em consideração que “buscando uma coisa, podemos [sempre] encontrar outra e reorientar todo o processo”, uma vez que todo e qualquer encontro apresenta “sempre uma margem de inesperado” (Kastrup, 2016, p. 6 [ênfase nosso]). Dito isto, no espaço artístico de Cláudia Amandi, o processo de execução de cada uma das suas propostas modelares não se inscreve num movimento contínuo, linear e ininterrupto. As suas ideias interpelam-se e interrompem-se umas às outras, redirecionando a sua atenção, por vezes, num outro sentido ou proposta operativa. Uma ideia “não é uma formação psicológica individual subjetiva com *sede permanente*”, é antes “interindividual e intersubjetiva (...) [numa] comunicação dialogada entre as consciências” (Bakhtin cit. por Hebeche, 2010:14-15 [ênfase nosso]). Neste

sistema inter-relacional, a *Parede de Trabalho* (fig. 8) de Cláudia Amandi parece apresentar-se, no seio do seu trabalho artístico, como um gráfico que sustenta e inscreve as suas demais intenções, estratégias e encadeamentos operativos.

### 3. A *Parede de Trabalho* enquanto personificação dialógica:

#### o Eu e os Eus-Outros

A *Parede de trabalho* apresenta-se, para Cláudia Amandi, como um espaço de disseminação de registos, apontamentos e associações entre as mais diversas e díspares informações visuais. Intitulada, também, pela artista como *espaço das coisas*, a *Parede de Trabalho* afigura-se num movimento de aglomeração de pequenos indícios, mais ou menos relevantes, que a vão permitindo criar e visualizar, pontualmente, o seu universo de trabalho. Entre recortes de imagens e fotografias, esquemas e desenhos ocasionais, anotações e impressões escritas, Cláudia Amandi vai estruturando a sua *Parede de Trabalho* numa atenção aberta, que privilegia uma procura descentralizada e plurivalente pelos mais díspares e heterogêneos interesses pessoais. Por conseguinte, apenas aquilo que regista dentro dos limites da sua *Parede de Trabalho* lhe comunica intrinsecamente algum sentido, apesar do material reunido ostentar, muitas das vezes, uma ordem aleatória, ambivalente ou inconclusa. Paulo Freire de Almeida ao dirigir-se à sua *Parede de Trabalho*, acaba por descrevê-la como uma “espécie de *Sala de Pânico*, onde a aparente segurança das metodologias de trabalho é negociada com a ameaça de uma crise de formação de novas ideias” (Almeida, 2020). Diríamos, então, que num *arrumo às avessas* (Almeida, 2020), esta é uma ferramenta de trabalho que acompanha a artista pelos movimentos mais heterogêneos da sua criação artística, instigando consequentemente hipóteses, expectativas, curiosidades, dúvidas e/ou inquietações.

No seio da *Teoria do Self Dialógico* (TSD), Hermans — sustentado nas abordagens de identidade (self) de William James (1980) e na metáfora polifónica de Bakhtin (2013) — designa o *self* (“Eu”) em termos de uma multiplicidade relacional entre várias *I-positions*, relativamente dinâmicas e autónomas (Hermans, 2001). Segundo Hermans, o “Eu” consegue flutuar entre diferentes e até opostos posicionamentos que, de forma interativa, comunicam e discutem entre si, sobre as mais diversas e variadas objeções. Tal como as personagens fictícias de Dostoiévski, também as várias *I-Positions*, tomadas por um *self*, são munidas de uma voz imaginativa, que lhes permite discorrer e interagir umas com as outras, a partir do seu próprio arbítrio e experiências apreendidas. De acordo com Verhoshvstadt-Denève, estas são vozes e protagonistas que tanto podem reportar e aludir a um mundo “exterior” — no sentido em que, graças

à imaginação, um outro indivíduo toma lugar num *self* multivocal — como podem integrar e prescrever o nosso mundo “interior” (Hermans, 2001) . Posto isto, o *self dialógico* redige-se numa combinação intrínseca entre continuidade e descontinuidade. Continuidade, porque de acordo com James existe uma estreita relação entre as várias posições assumidas pelo “Eu” (ex.: “Eu como Artista”) e aquilo que é atestado como “seu” e alvo de reflexão num determinado momento (ex.: “a minha obra” ou “a minha *Parede de Trabalho*”) (Loureiro & Meira, 2020). Descontinuidade, porque — tal como na metáfora polifónica de Bakhtin — o *self* assume várias *I-Positions* que explicitam perspetivas divergentes ou até mesmo estados motivacionais antagónicos (ex.: “Eu persistente” ou “Eu cético”). Ora, Cláudia Amandi afirma que o carácter latente das ideias e das operações, inscritas na *Parede de Trabalho*, conduz aquele que cria a um estado psicológico menos defensivo e, por conseguinte, mais aberto ao “jogo das possibilidades”, garantindo uma predisposição e uma tolerância acrescidas “para atender aos diversos estados de incoerência, conflito e contradição, usuais no desenvolvimento processual” (Amandi, 2012, p. 18). Diríamos, então, que a *Parede de Trabalho* é este universo plurivalente que, ao procurar reunir um conjunto de *coisas* diversas, potencia um diálogo *interpessoal* entre as várias *I-Positions* tomadas pela artista. Por outras palavras, catalogando uma multiplicidade de núcleos de interesse, a sua *Parede de Trabalho* parece explicitar uma negociação e hierarquização constante entre diferentes posicionamentos do “Eu”. Enfim, a *Parede de Trabalho* pretende, apenas, ser esse espaço de confronto e diálogo entre vestígios em suspenso, que mais ou menos explícitos, vão possibilitando resgatar memórias, denotar similitudes e estimular a germinação de ideias no espaço da sua criação artística.

### Conclusão

Esta abordagem, realizada ao processo artístico de Cláudia Amandi, leva-nos a realçar que a implementação de um sistema modelar, sistemático e repetitivo, apesar de condicionar o princípio operativo de uma dada proposta, não prenuncia, de todo, as suas características mais peculiares e intrínsecas no decurso da sua confirmação. Como analisámos em “Desenhos Vazios”, o processo criativo vai-se confirmando e reestruturando ao longo do *fazer*, através de uma articulação constante entre as intenções, expectativas e hesitações do próprio autor e os condicionamentos externos impostos pelo próprio contexto (ex.: materiais a uso ou efeitos visuais decorrentes da aleatoriedade gestual). Cada proposta modelar edifica-se, assim, entre movimentos circunstanciais, que oscilam entre uma atenção focalizada e aberta pelos percursos mais singelos da criação

artística. Posto isto, as indicações operativas, autodeterminadas e impostas, no seio destas oscilações processuais, parecem certificar-se com um recurso primário, que permite ao artista equacionar e trespassar um conjunto de impasses incongruentes que, muitas das vezes, adiam o seu envolvimento com o *fazer*. Ao determinar a implementação regular de um conjunto de regras e indicações processuais o *self* assume, numa comunicação dialogada entre *I-Positions*, uma meta-posição (Loureiro & Meira, 2020), que com maior proeminência, condiciona o percurso criativo numa dada direção. Ainda assim, a repetição sistemática de um determinado signo visual consente um conjunto de desfazamentos e alteridades visuais, que à medida do *fazer* são tidas em consideração pelo próprio autor no decurso de um discurso polifónico. Os diálogos interpessoais, mais ou menos dissonantes, vão conduzindo, por conseguinte, a uma elucidação tanto da ideia, como da conceção formal da proposta artística.

Enfim, temos ainda a crer, que este movimento dialógico permite abraçar, de igual forma, o carácter experimental de execução de um exercício, como ponto de partida para a realização e criação de um conjunto de propostas autorais. Tenha-se, por exemplo, a série de desenhos “Retângulos” (2019) de Cláudia Amandi, realizados a partir de uma inscrição contínua de linhas verticais e horizontais, com base num exercício escolar de destreza manual (Almeida, 2019). Talvez a aproximação a um exercício ou a enunciado autoimposto, auxilie, em determinado momento, aquele que cria a redirecionar a sua atenção para uma dada ideia, objetivo ou necessidade intrínseca. Questionamos, por isso, se esta relação entre enunciados autoimpostos e o *self dialogic* poderá auxiliar alunos, no contexto de formação e educação em Belas Artes, no desenvolvimento do seu projeto artístico pessoal? Num mundo plural e deveras diversificado, decerto não será difícil perdermo-nos e ficarmos presos em expectativas e dubiedades. Resta-nos apenas descobrir ou definir as estratégias operativas que nos permitem redigir e clarificar o nosso universo ideológico.

## Agradecimentos

Este artigo resulta do apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) e do Fundo Social Europeu (FSE) através da concessão de uma Bolsa de Doutoramento (SFRH/BD/144944/2019).

## Referências

- Almeida, P. F. de. (2018). O Rio em Construção. Em *Afluentes, Cláudia Amandi*. i2ADS / FBAUP.
- Almeida, P. F. de. (2019). Retângulos. *Cláudia Amandi*. <https://claudiaamandi.weebly.com/retacircngulos-rectacircngles.html>
- Almeida, P. F. de. (2020). Parede de Trabalho, Sala de Pânico. *Cláudia Amandi*. <https://claudiaamandi.weebly.com/exposiccedilatildeo-parede-de-trabalho.html>
- Amandi, C. (2012). O Caderno e o Arquivo: O Espaço das Coisas. *Encontros Estúdio Um, Temas e Objetos do Desenho, #3 Arquivo*, 15–22.
- Amandi, C. (2021). *Conversa com Cláudia Amandi a 06 de janeiro de 2021* [Áudio].
- Bakhtin, M. (2013). *Problemas da Poética de Dostoiévski* (5ª edição). Forense Universitária.
- Carruthers, L. (2016). *Creativity and Attention: A Multi-Method Investigation* [Tese de Doutoramento, Edinburgh Napier University]. <https://www.napier.ac.uk/~media/worktribe/output-1052411/creativity-and-attention-a-multi-method-investigation.pdf>
- Deleuze, G. (1999). *O Ato de Criação* (J. M. Macedo, Trad.). Edição Brasileira: Folha de São Paulo. [https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina\\_de\\_video/o%20ato%20de%20criao%20%20gilles%20deleuze.pdf](https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20%20gilles%20deleuze.pdf)
- Derrida, J. (2006). Tenho o Gosto do Segredo. Em J. Derrida & M. Ferraris, *O Gosto do Segredo* (pp. 15–148). Fim de Século Edições.
- Derrida, J. (2012). Uma Certa Possibilidade Impossível de Dizer o Acontecimento. *Revista Cerrados*, 21, 230–251.
- Hebeche, L. (2010). *Da consciência do discurso: Ensaio sobre Mikhail Bakhtin*. Nefiponline. <http://www.nefipo.ufsc.br/files/2011/12/Bakhtin.pdf>
- Hermans, H. J. M. (2001). The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning. *Culture & Psychology*, 7(3), 243–281.
- Kastrup, V. (2016). Flutuações da atenção no processo de criação [Blog]. *Biblioteca Nômade*. <http://www.bibliotecanomade.com/2016/08/arquivo-para-download-flutuacoes-da.html>
- Loureiro, D., & Meira, L. (2020). Projeto Artístico e Identidade: O território de origem e o desenvolvimento autoral no percurso de Luís Fortunato Lima. *De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: Atas do XI Congresso Internacional CSO*, 355–365.

## **Notas biográficas**

DANIELA F. PINHEIRO é artista visual, bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia a frequentar o doutoramento em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. As suas principais linhas de investigação são a Arte e processos de Criação Artística em Pintura, em torno de enunciados repetitivos e sistemáticos.

CIÊNCIA VITAE: <https://www.cienciavitae.pt/portal/BA113F19-CDAA>

Email: [pinheiro.daniela@hotmail.com](mailto:pinheiro.daniela@hotmail.com)

TERESA ALMEIDA é artista visual e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Doutorada em Estudos de Arte pela Universidade de Aveiro.

CIÊNCIA VITAE: <https://www.cienciavitae.pt/portal/E01D-49C5-5570>

E-mail: [talmeida@fba.up.pt](mailto:talmeida@fba.up.pt)

Morada: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal.

DOMINGOS LOUREIRO é artista visual e professor auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Doutor em Arte e Design pela Universidade do Porto.

CIÊNCIA VITAE: <https://www.cienciavitae.pt/portal/C710-7B7B-F410>

E-mail: [dloureiro@fba.up.pt](mailto:dloureiro@fba.up.pt)

Morada: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal.

# June Crespo: Cuerpo atravesado

*June Crespo: Crossed body*

ELENA MENDIZABAL EGIALDE

AFILIAÇÃO: España, Profesora de Bellas Artes, Escultora. Afiliación: Facultad de Bellas Artes . UPV/EHU C/ Henao 40, 3º derecha. 48009, Bilbao, España. E-mail: Elena.Mendizabal@ehu.eus

**Resumen:** Este Texto trata sobre algunas de las obras de la artista June Crespo (Iruña, Pamplona 1984). Se trata de una joven artista con un desarrollo como escultora muy amplio. En solo diez años ha hecho una importante obra tanto en lo relativo al ámbito internacional de sus exposiciones como a la cantidad, coherencia y fortaleza de sus trabajos. Pondremos la atención en su modo de trabajo, la importancia que tiene para ella el hallazgo material, los objetos, la escala y el cuerpo ya como tema-motivo de sus esculturas ya como sujeto que se identifica con ellas.

**Palabras clave:** escultura / materia / escala / objetos / cuerpo.

**Abstract:** *This Text deals with some of the works of the artist June Crespo (Iruña, Pamplona 1984). She is a young artist with a very broad development as a sculptor. In just ten years he has done an important work both in terms of the international scope of his exhibitions and the quantity, coherence and strength of his works. We will pay attention to her way of working, the importance for her of the material discovery, the objects, the scale and the body, already as the subject-motif of her sculptures and as a subject that identifies with them.*

**Keywords:** *sculpture / matter / scale / objects / body.*

## Introducción

Esta ponencia tratará sobre obras vistas en la muestra de esculturas que bajo el título *Helms* podemos ver en el Museo Artium de Vitoria entre diciembre de 2020 y mayo de 2021 así como el conocimiento posterior de otros muchos trabajos y textos que podemos apreciar en la publicación del mismo nombre (AA:VV.:2020) o en su página ([webhttps://junecresco.com](http://webhttps://junecresco.com)). En la exposición se presentan veinticuatro obras fechadas entre 2017 y 2020 que solo son una pequeña parte de su producción. Llama la atención la diversidad y la cantidad de trabajos realizados en el último año, la variedad y amplitud de materiales y procedimientos así como la diferencia de planteamientos escultóricos desde lo más objetual a lo instalativo. En este último periodo ha pasado, o sería mejor decir transitado, por distintas maneras de hacer y diferentes materiales, realizando algunas obras más barrocas y cálidas en que se amalgaman materiales solidificados con textiles y otras piezas que nos pueden recordar a un cruce entre el Pop Art y el minimalismo. Son obras, por otra parte, que no abandonan, sino que continúan, añadiendo, cuestiones tratadas por ella como son el resto, la expresión de la materia, el encuentro entre lo duro y lo blando o el extrañamiento de objetos cotidianos que se hacen ver como formas con gran poder evocativo. Tanto en los recursos técnicos como en el uso de objetos y materiales pueden verse ecos a la escultura clásica como moderna haciendo un uso muy singular de los mismos, dándoles por tanto una nueva manera de ser,

## Una nueva generación de escultura vasca

June Crespo, Elena Aitzkoa Reinoso, Oier Iruretagoiena, Sandra Cuesta o Claudia Rebeca Lorenzo son artistas que han cambiado la faz de la escultura vasca entendida como una manera de hacer que se ha definido por unos rasgos concretos aunque siempre la realidad de las prácticas han desbordado esos límites identitarios. Entre la generación que se dió a conocer en los años ochenta con nombres como Txomin Badiola, Pello Irazu, María Luisa Fernández, Juan Luis Moraza y Ángel Bados, y la actual ha habido al menos otra intermedia de relevancia la de Itziar Ocariz, Sergio Prego, Ibon Aranberri y Jon Mikel Euba. Desde luego nos dejamos muchísimas obras fuera, muchos artistas (Ana Laura Alaez, Gema Intxausti, Miren Arenzana) e incluso hay que decir que la obra de estos primeros nombres no se ha detenido, ha ido variando y enriqueciéndose. Muchos de estos artistas mencionados, sí que han tenido un compromiso con las sucesivas generaciones, han supuesto un empuje y un modelo para artistas que han querido hacer del arte algo ligado a su vida. De entre todos los anteriores, reconocido por la propia June, la influencia más directa en su trabajo ha sido la

de Angel Bados como profesor durante sus estudios de Bellas Artes (AA:VV, 2020:38). El trabajo de este artista, desde sus comienzos cruza la influencia del minimalismo con la blandura del postminimalismo o narratividad povera ; la oscuridad y dureza de la caja con la adaptación de la piel, los repliegues de los materiales y la exquisitez de las telas. Pero Crespo también reconoce la influencia de sus compañeros de generación y otros muchos artistas del ámbito internacional que comparten con ella modos de hacer. Y es que el panorama, dentro del contexto vasco se ha internacionalizado y ahora tiene un carácter global.

### **Algo extraño**

La belleza puede ser extraña, dura, áspera, nada complaciente. La belleza puede ser contemplar algo que no habíamos visto antes, disfrutar de la materia, de sus encuentros, inesperados e inexplicables; de la fascinación por un objeto acabado donde resulta difícil explicarse qué sucede antes de qué, cómo está hecho, en el que reconocemos las cosas tras una primera exploración en las formas, colores y superficies. Las de Crespo no son muchas veces obras amables o simples, están llenas de contrastes, de asperezas y de peso, de encuentros de lo duro y lo blando, de claroscuros, de signos de lo humano y de materia ruda. La escultura se afirma como volumen. como unidad de lo heteróclito, como conjunto de referencias fragmentarias que forman un objeto nuevo nunca antes visto que destaca por su condensación e intensidad perceptiva y conceptual en el entorno expositivo.

### **Moldes**

En el trabajo de June se reitera el uso de moldes. Estos son coberturas que se han positivado pero que muchas veces quedan en la obra definitiva. El uso de la escayola como cubrimiento, ya teñida o de su color se repite sobreponiéndose a veces al positivado de las formas como un casco geológico o las huellas en un fósil. Es un elemento de las obras que remite al proceso, un indicio del mismo, una incorporación de la experiencia de trabajo en la obra final, extraña y deriva el objeto hacia la forma, la materia y a veces lo informe. Así también la presencia de los bebederos o los restos de cerámica de fundición en piezas de bronce o la presencia de las juntas... todo ello ensucia las piezas, nos aleja de la lectura como imagen reconocible de los objetos.

### **Cuerpos**

El cuerpo está presente en muchas obras de June Crespo. En algunas de ellas, realizadas en el periodo 2012-15 utiliza su imagen en revistas, Crespo hace

referencia en la entrevista citada al uso de imágenes de mujeres en revistas famosas de los años 60-70 como *Nova* o *Avant Garde*. Estas, en Daytime Regime (Brigitte), son atrapadas entre bloques de hormigón en un apilamiento que recuerda los conjuntos escultóricos de Brancusi o en Daytime Regime (Elaine) son atravesadas por planchas de metal de manera que, sin perder su carácter de icono de una época se tratan como algo físico de una manera iconoclasta y poco reverencial aunque sin perder su elegancia y poder de fascinación. June en estos casos y en todos aquellos en que utiliza elementos “figurativos” los trata como material, plegándolos o ahujereándolos sin que pierdan su densidad y estructura objetual pero acercándolos, a través de sus operaciones físicas, a la condición material y formal de los bloques de cemento (Figura 1).

Otro grupo de obras es el que utiliza fragmentos de maniquies. Las primeras son de 2015, se titulan *Cheek to cheek*, mejilla con mejilla y formaron parte de la exposición que realizó en la Galería carreras Mugica titulada *Cosa y tú*. Son alrededor de cuatro piezas realizadas en cemento y textil que en ocasiones reproducen y superponen fragmentos de piernas y en ocasiones el tramo que va entre la cintura y el comienzo de las piernas. Es muy interesante el carácter que adquiere el cemento, a veces parecido por sus grietas a un fragmento de madera reseca y la tersura de la ropa sobre él. Apilados y desprovistos de detalles más identificatorios y complejos como puedan ser los pies, se nos hacen muy cotidianos y cercanos a la vez que distantes y monumentales manteniendo el gesto tierno del apoyo de un cuerpo sobre otro con cierto erotismo. En la citada entrevista (AA.VV. 2020: 65) June habla de la extrañeza que le causó ver en un escaparate medio cuerpo de maniquí, un cuerpo cortado y cerrado y la importancia de su seccionamiento que puede apreciarse en todas ellas. Esto nos lleva a un aspecto importante en su escultura que es el darse a ver desde todos los puntos de vista, el hecho de que el girar y mirar alrededor de las piezas nos lleve a distintas percepciones y conceptualizaciones, que a veces predomine la imagen y lo narrativo y a veces la materia y la forma llevándonos a una mirada más estructural que figurativa (Figura 2).

Las siguientes obras en que utiliza fragmentos de maniquies son de 2018 y se titulan genéricamente *Nao*. Se trata en este caso del tronco repetido de un maniquí femenino... uno sobre otro, de cerámica, mediando entre ellos un material blando, temático, de la vida cotidiana, en claro contraste con el material duro, neutro y predominante, que puede ser textil o esponja. La ausencia de ropa en estas obras, la poderosa presencia de la cerámica agrietada y la fuerza de las cavidades que se extienden desde el hueco oblongo de la cintura hasta el cuello dotan a estas obras amorosas en las que nuevamente encontramos un



**Figura 1** · June Creso *Daytime Regime (Brigitte)* 2014 / cemento, revistas, madera / 94 x 50 x 50 cm / photo: Roberto Ruiz. Fuente <https://junecreso.com/works/wild-things-the-green-parrot-barcelona-2014/>

**Figura 2** · *Cheek to cheek* 2015 / cemento, textil / 44x44x30cm / photo: Daniel Mera. Fuente <https://junecreso.com/works/cosa-y-tu-galeria-carreras-mugica-bilbao-2015/>

**Figura 3** · *Core*, 2020 Hormigón armado, pigmentos y pintura, 5 x 78 x 120 cm. Fuente <https://www.elcorreo.com/alava/araba/escultura-libre-cuerpos-20201205230723-ga.html#imagen2>

eco de Brancusi, de un carácter abstracto, formal, reconociéndose a pesar de todo el gesto de aproximarse entre sí, hasta tocarse, dos cuerpos femeninos. Dos “cuerpos” (si tomamos como cuerpos las copias matéricas de maniquies) cuyos pechos han sido cortados de manera que resultan andróginos, no binarios, en una tierna relación sexual. Los cortes, recubrimientos y el positivado en distintos materiales densan en cuanto a las sensaciones restan protagonismo a la imagen hegemónica y le dan un carácter más vivo que en los originales por la tactilidad del material... Roturas, cortes, grietas, marcas de moldes tienen también repercusiones en su expresión. Así sucede con las piezas tituladas *Helmets* de 2020 que por su título remiten a *Helmet head* 1950 de Henry Moore (AA.VV. 2020, p.78). En ellas hay una mayor complejidad, una expresión más sucia en que abundan los elementos externos a la figuración como son barras que pueden interpretarse como estructuras de sujeción, bebederos de la fundición y restos cerámicos. Un conjunto más maquínico-mecánico que me sugiere un mundo de prótesis y sustancias que habitan, sostienen y exceden un supuesto cuerpo que entra en diálogo con los elementos constructivos del entorno.

### **Escultura: suelo y mesa**

Hay en todas estas obras a las que me he referido una clara conciencia de ser escultura, un predominio de lo cualitativo que somete los elementos objetuales y el reconocimiento de figuras sin que por ello desaparezcan del todo, habiendo una narrativa básica, basada en el gestual de las formas y los materiales –cubrir, apoyar, tensar, atravesar- que por analogía y por empatía comunica haciéndose eco de la memoria de nuestras sensaciones y gestos. Estas esculturas de June se erigen, se elevan con rotundidad del suelo muchas veces capa sobre capa, elemento sobre elemento formando un contorno definido, bastante unitario a pesar de estar formado por partes. No es la única manera de trabajar de la artista, ya que ha realizado muchas obras de pared en que juega con la tensión, con el contraste entre barras y textiles, con cinchas, con el sujetar, estirar, colgar ; además de otras obras en que juega, como en algunos casos Pello Irazu con el contraste entre un elemento mobiliario y un elemento escultórico en un diálogo renovado a la vez que clásico desde la modernidad entre peana y escultura (<https://junecresco.com>). . El suelo es, como en las obras de muchos de sus contemporáneos el lugar de la mayoría de las obras a las que me he referido. Un lugar habitual a artistas arriba mencionados como son Elena Aitzkoa, Angel Bados o Claudia Rebeca Lorenzo en obras de tamaños pequeños y medianos. Las esculturas se encuentran en él como nosotros mismos al igual que un objeto o un animal,, como espectadores de nuestras miradas más que como objetos

inmovilizados. El suelo un lugar donde se articula el poder de la gravedad tan importante para muchas de las esculturas de June, las que se basan en la superposición y no presentan uniones matéricas ni mecánicas. Un lugar más de lo táctil que de lo visual aunque en el caso de June, aun las de pared apelan más a lo físico que a lo óptico.

### Cuerpo y arquitectura

Muchas de las obras de June comprendidas en esta exposición tienen un carácter objetual por sus dimensiones y su carácter compacto. Ellas hacen referencia al mundo de la construcción, de la vivienda, a la vez que a las personas que la habitamos por los materiales y gestual de los mismos — hormigón armado de varillas de hierro cubierto de un saco de dormir o con cinchas de tela en *ST (Voy, sí)*, 2020 —, escayola y textil en *No Osso(occipital)*, 2020. Sin embargo hay otras obras de mayor tamaño y carácter de instalación en que predomina lo referente a la arquitectura, a las estructuras de construcción, concretamente en la exposición del Artium la obra *Régimen diurno (Alisa)*, 2020 en que se lleva a otros medios cualitativos el diálogo entre estos dos términos. El elemento humano aquí, como en las obras de 2020 tituladas *Core* es externo a la escultura. En *Régimen diurno* se trata de una proyección cenital que da lugar a una imagen sobre el suelo que es cortada por la estructura metálica perpendicular al modo en que eran seccionadas las imágenes de las revistas en *Régimen diurno (Elaine)*, 2015. Esta escultura a su vez es una estructura que interrumpe el espacio entre las salas obligándonos a rodearla, a meternos dentro de ella como la ropa de la imagen proyectada. Algo similar ocurre en las tituladas *Core* 2020 (<https://www.artium.eus/images...>), maravillosas esculturas donde el negativo cilíndrico de un bidón es el interior de varias formas masivas de cemento. El cuerpo en este caso es externo ya que estas obras convivieron con las personas en una plaza de Ghospitalet de Llobregat (Figura 3).

### Conclusión

En este artículo se han comentado y puesto de relieve aspectos de algunas de las obras de June Crespo, concretamente aquellas en que está involucrada la imagen o los atributos del cuerpo humano a través de maniqués o elementos textiles exponiendo cómo, a través de su reproducción, seccionamiento, cubrimiento etcétera nos aproxima a una visión matérica, estructural y abstracta rica en evocaciones de sensaciones y de afectos.

## **Referencias**

AA.VV. *Helms*. "Cuerpo a través".

Conversación entre June Crespo y Susana  
Gonzalez" pp. 36 105. Edita Fundación

María José Jove. 2020. ISBN:

978-84-09-23571-1

<https://www.artium.eus/images/>

Exposiciones/2020/Lan-zerrenda-Lista-de-  
obra-June-Crespo.pdf

<https://junecrespo.com>

# Bethielle Kupstaitis e a cegueira: reflexões sobre uma prática plástica

*Bethielle Kupstaitis and blindness: reflexions  
on a plastic practice*

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. Endereço: Avenida  
Independência, 98 ap. 704 CEP 90035-070, Porto Alegre, RS Brasil.

**Resumo:** O artigo apresenta uma reflexão sobre a artista brasileira Bethielle Kupstaitis (Pelotas, RS), que com uma série de desenhos explora a visibilidade a partir de seu contraponto: o não-ver. São trabalhos realizados em três fases do olhar: olhos fechados, entreabertos e abertos. O objetivo é estabelecer a crítica sobre a visualidade e o tempo no desenho, em um mundo em que vivemos, marcado por um excesso de luminosidade e de exposição na hiperconexão. A conclusão aponta para o simbolismo do obscuro, do invisível e da sombra, e sua relação com o desejo, com um diálogo entre obras da artista.

**Palavras chave:** cegueira / desenho cego / sombra / invisível / silêncio.

**Abstract:** This article presents a reflection on the Brazilian artist Bethielle Kupstaitis (Pelotas, RS), who with a series of drawings explores the visibility from her counterpoint: the non-seeing. They are works carried out in three stages of the gaze in transition: eyes closed, half-open and open. The objective is to establish a critique on visuality and time in drawing, in a world in which we live, marked by an excess of light and exposure in hyperconnection. The conclusion points to the symbolism of the obscure, the invisible and the shadow, and the relation with the desire, with a dialogue between the works of the artists.

**Keywords:** blindness / blind drawing / shadow / invible / silence.

## 1. Introdução

Bethielle Kupstaitis submete-se à experiência da cegueira como uma determinação para a prática do desenho. Ela abre a primeira série de seus trabalhos com um protocolo preciso, que passa primeiro pela cegueira total, induzida. Com o transcorrer da pesquisa prática, em uma segunda série, a artista começa a abandonar a radicalidade, permitindo-se então a uma visualidade relativa, para seguir desenhando de olhos entreabertos. E, finalmente, de olhos abertos, ela trabalha a ideia de um visível que carrega a marca da invisibilidade, e que torna-se a base para a criação de séries de fotografias, objetos e desenhos cujo conceito operacional é por ela denominado de “cegueira vidente”.

A artista assume o protocolo do não-ver como condição de visibilidade. Com seus desenhos e esculturas, ela procura refletir sobre a relação ver/não ver, relativizando a dualidade visão/cegueira e procurando mostrar que o visível não corresponde ao oposto do invisível, ou que a visão não é antagônica à cegueira. A visibilidade, portanto, teria como complemento seu suporte invisível. E que em realidade, o que nos é dado a ver seria não o visível, mas antes o invisível, abrindo o espaço onde, segundo o pensamento de Derrida, “uma certa noite vem cavar um abismo na própria apresentação do visível” (Derrida, 2011:399). Seus trabalhos trazem um comentário sobre a necessidade da escuridão, em uma dialética necessária entre a luz e a sombra, e sobre as condições de possibilidade do surgimento da imagem, assim como uma busca pela supressão, um apagamento ou escurecimento, para conservar o seu essencial: o silêncio.

O presente artigo parte das inquietações da artista para tratar das zonas limítrofes entre visualidade e imagem, e suas diferenças. Através do pensamento de Marie-José Mondzain (Mondzain, 2007) e de Jacques Derrida (Derrida, 2011), pretende-se refletir sobre o tipo de experiência que temos com a visualidade que se apresenta em nossos écrans midiáticos. E, desta maneira, abordar o tema da cegueira como uma crítica política nos dias de hoje, e pensar sobre a experiência da obscuridade, da sombra e do sentido de sublime na arte. Para Derrida, a condição do desenho e das artes visuais em geral depende da passagem por um processo de enegrecimento: “O movimento em que o desenho inventa, em que ele se reinventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego”. (Derrida, 2011:71).

O objetivo é o de realizar uma escrita que remeta às diferenças entre visualidade e imagem, e pensar sobre a terminologia utilizada como antônimo de cegueira, como o enxergante, o visionário, o vidente e o clarividente, através de uma reflexão sobre a imanência e a transcendência no campo da arte.



**Figura 1** · Bethielle Kupstaitis:  
Cegueira induzida. Desenho em e grafite  
sobre papel. 2018, 28 x 37 cm.  
Arquivo da artista

Seguremos à pergunta feita por Mondzain, ao se referir à imagem não apenas como ligada a objetos visíveis, mas a algo que surge, aparece, nem sempre especificamente através do olhar, apresentando logo a seguinte questão: “Estaria um cego, por isso, privado de qualquer relação com a imagem?” (Mondzain, 2007:28). Concluindo que o termo *imagem*, empregado pelos cegos, assim como o verbo ver, direciona à exploração dos demais sentidos. A conclusão versará sobre os conteúdos imagéticos que contém em si o invisível, o obscuro e as sombras através dos trabalhos da artista.

## 2. A cegueira induzida: os olhos bem fechados

A artista lembra que o significado da palavra cegueira, além de se referir a uma obsessão, perturbação ou ignorância, remete aos adjetivos escuro, obscuro e tenebroso, da sombra como encoberto e inescrutável. Podemos dizer que a artista trabalha sempre o *entre*: Entre a luz e a sombra, entre o esquecimento e a lembrança, entre o luto e sua negação, entre a palavra e o silêncio. Seu trabalho nos faz refletir sobre a forma de assimilação das imagens que nos cercam. O que nos leva a pensar que trabalhar com arte significa trabalhar com uma espécie de privação. Ou seja, em alguma condição de ausência, em uma noite. Iremos salientar e refletir sobre a necessidade do silêncio, para remeter a nosso próprio silêncio e necessário, onde é preciso deixar cegar-se para perceber e escutar as coisas que importam. Como entregar-se ao movimento do lápis, para que a arte possa surgir (Figura 1)

Assim como aquele que dorme e sonha, dobrar-se, redobrar-se em torno de si mesmo durante o sono remete a um gesto do corpo. A cegueira induzida nos trabalhos de Bethielle lembra esta dobra, esta noite como reserva interior. Por isso a própria artista se refere à cegueira não como uma falta, ou uma carência que deva ser suprida. Ao contrário, ela fala de uma cegueira propositiva, positiva, capaz de indicar caminhos para a visualidade; o silêncio necessário para que aprendamos a ouvir e a ver melhor o que interessa. A arte da visibilidade teria como suporte o seu contrário, a invisibilidade.

A sombra de uma imagem não poderia nos reenviar ao inverso dela própria, como acontecia no processo fotográfico negativo-positivo? Giotto, explica Stoychita (Stoichita, 1997) evocava a sombra como um método para modelar corpos, recuperando-os, dando encarnação. As funções fantasmáticas são comuns na sombra, como a anunciação de uma presença através da ausência, além de sua relação indiciária e de semelhança. Mas que apontam também para a superação, a completude, o restabelecimento de alguma coisa perdida, um positivo. Dante, no fim do *Purgatório*, já falava da primeira sombra como o sinal de também de uma primeira luz, um nascimento em negativo.

Em um trabalho de pesquisa em forma de tese (Kupstaitis, 2020), a artista adota por princípio esclarecer as sombras, na busca do conhecimento. Como pesquisadora, creio que ela realiza uma tentativa de esclarecer algo que estava naquela encruzilhada entre o ver e o não ver, tornando-a um encontro, um o sintoma da ausência que a provocara. Nesta via dupla, vejo os gestos e as palavras da artista a procurar e a fugir simultaneamente, num paradoxo entre buscar a fazer o elogio das sombras, ou esclarecê-las, dissolvendo seus mistérios.

O jogo de claro e escuro que se revela nas imagens da artista remetem ao comportamento de uma superfície fotossensível que pode ser manipulada no desenho. Ali o gesto é a tentativa de romper com os signos da separação e da ausência que marcam o luto da imagem, e a referir-se a si mesma, a seus desejos, como em um autorretrato.

A pesquisa de Bethielle lembra a fronteira entre e o desenho, a fotografia e a palavra, como entre vida e morte. Se a fotografia representa o luto da perda, o desenho e a palavra vem trazer a permanência.

O escuro e a sombra transformam-se então em instrumento de conhecimento, pois tem em si a força de excitar a curiosidade para um esclarecimento. Busco no trabalho da artista esta imagem latente, véu sombrio e invisível onde a criação artística transformara-na em fecundidade e em aparecimento. A arte, como diria Pascal Quignard, “não somente vê faltando, mas assume o controle da morte” (Quignard, 2007:229). Talvez ela desse sinais desta sombra nos primeiros desenhos, para poder encontrá-la em sua potência máxima em outro momento mais tarde. Como diria Blanchot, “A fuga é justamente esse tudo que se esconde e para onde ela nos atrai, repelindo-nos.” (Blanchot, 1998:47)

Jean Lancri, ao nos lembrar que “fotografar é não ver, é não saber realmente o que se captura em uma foto no momento da tomada fotográfica” (Lancri, 2019:68), nos leva a um paradoxo. Assim, criar corresponderia, a “não conhecer com exatidão o que se está criando” (Lancri, 2019:68) Jean Lancri lembra também que Marcel Duchamp trouxe a metáfora do artista como “portador de sombra”, (Lancri, 2019:15) em uma tarefa infinita de preencher as lacunas abertas.

### **3. Os olhos entreabertos- o apagamento e a oclusão parcial do olhar**

Em uma segunda série de trabalhos, a artista abandona a experiência da cegueira radical e parte para a exploração de uma visualidade relativa, como uma analogia da visão semiaberta, ou seja, onde acontece uma espécie de defasagem do olhar, que não permite visualizar o que é feito no momento em que o trabalho acontece. Uma defasagem. Em uma exploração do preto em suas nuances, a artista trabalha sobre o papel preto com lápis pressionando uma

interface- o filme preto de carbono- transferindo o desenho e eliminando o contraste mais radical. Ao anular cores e tons e retirar distinções de luz e sombra, a artista realiza um processo semelhante ao apagamento ou à veladura, nesta série denominada *Transferências*. Ali ela trabalha em camadas, com operações da força empregada no lápis que buscam simplificar, em um método antiquado e arcaico de duplicação da imagem, como uma crítica da dominação dos meios tecnológicos da multiplicação da imagem. Em diferentes negros das marcas do grafite e do carvão, revelam-se gestos de presença/ausência e perda/permanência. Um visível que traz também nas sutilezas os amálgamas diferentes do carbono e do grafite. Um não ver que tem a marca da cegueira, mas que permite a revelação do desejo.

Em *Émergences, ressurgences*, Henry Michaux fala da violência do gesto do desenho sobre uma superfície qualquer como um processo de luto (Michaux, 1972). O gesto gráfico seria uma tentativa de objetivar o traço deixado pelo outro, em um processo de separação. Este no tempo da inscrição representaria esta tentativa de *mise-en-scene* das feridas infligidas por uma separação. É por onde o processo de luto pode começar. No exercício, a aceitação do fim de uma unidade dupla, como uma relação homem/mulher, pai/filha (o), o gesto gráfico é colocado a serviço do trabalho de luto. Uma repetição cíclica que marcaria a passagem da descoberta da ferida, àquela do prazer. É provável que no caso de Michaux, este trabalho também se transfira à palavra, à escrita, ou à ficção, neste processo de desdobramento. Nos desenhos negros de Bethielle Kupstaitis podemos localizar estes momentos de luto, de separação em camadas, e que buscam, na passagem por processos intermediários, o silêncio da imagem.

O negro do carbono, que absorve a luz nessas finas linhas, desenhado sobre um negro que reflete um pouco de luz do papel de fundo, quando observado sob diferentes ângulos de iluminação, são características do protocolo adotado para a série *Transferências*. Estas não apontariam, a meu ver, apenas à memória do *Wunderblock* de Freud, mas à “indestrutibilidade do desejo”, ou seja, à busca por uma luz redentora que vem do desejo. Esta força é algo que nos faria, segundo Georges Didi-Hubermann, “...em plena escuridão, buscar uma luz apesar de tudo, por mais fraca que fosse” (Didi-Hubermann, 2017:15).

Nestes processos de transferências, a artista escolhe imagens aleatórias de seu arquivo, com a intenção de dificultar a distinção de elementos e eliminar os contrastes. Há uma busca de aproximação do olhar do espectador, na descoberta das imagens que não se revelam à primeira vista. Kupstaitis relaciona esse processo à etapa de elaboração psíquica ligada à memória. A artista lembra Jacques Derrida, para quem “uma das alternativas para se criar na cegueira é



**Figura 2** · Naturessa-morta com objetos-sombra, Fotografia digital, dimensões variáveis, 2016. Coleção da artista

recorrer à memória” (Derrida, 2011:55). E se refere a um entrelugar, entre percepção e memória. O filósofo, por sua vez, lembra o mito de Plínio para salientar que na prática do desenho e da pintura, a memória seria alçada como recurso para as representações, em que se substitui a percepção. Seria o lugar da memória afetiva, aquela que substitui o olhar no ato de registro do perfil sombra do amado que se ausenta (Derrida, 2011:56).

#### 4. De olhos abertos

Ao chegar a esta última fase de trabalhos, a artista realiza um entrelaçamento das duas primeiras propostas: a invisibilidade total e a restrição parcial da visibilidade, para formular o que ela denomina de “uma cegueira como teoria” (Kupstaitis:153). A ideia desta cegueira vidente serve de pretexto e base para a criação de uma série de fotografias, objetos e desenhos que abordam certas zonas de invisibilidade e pontos cegos que se aproximam do pensamento de Derrida, salientando a invisibilidade como mistério e desejo, como noite e como silêncio.

Em *Nautreza-morta com objetos-sombra*, a artista parte de uma coleção de pequenos objetos enegrecidos com tinta para buscar sua forma essencial. (Figura 2)

Maurice Blanchot, em uma obra intitulada *Le pas au-delà*, diz que só a separação, o apagamento e a destruição de algo dá acesso à mudança: “Apagar, reescrever sobre aquilo que já estava escrito, não somente recobre, mas restaura obliquamente ao descobri-la, nos obrigando a pensar naquilo que havia sido anteriormente.” (BLANCHOT, 1973, p 43) Por isso escrever é antes de tudo um processo infinito, porque é na própria dinâmica de seu apagamento que o novo aparece com clareza. Assim pode ser o desenho: nos escombros, na sua própria destruição (em negativo) ele se revela. Podemos relacionar aqui no trabalho da artista uma busca de separação entre a realidade visível e a representação, graças à utilização de materiais “pobres” como objetos encontrados, sombras e tinta preta, para opor opacidade e transparência, cheio e vazio, em uma cena de teatro onde a palavra, o gesto e a imagem inscrevem o silêncio (Figura 3)

Em *modos de cegar objetos*, ela explora a atuação da mão sobre os objetos. Pintar, cobrir, adicionar, multiplicar, enterrar- são verbos que traduzem o protocolo de ações em busca de metamorfosear e remodelar esses objetos simples, do dia-a-dia. A artista refere-se à relação entre verbo e imagem, e da dialética que torna as coisas visíveis. Mas ela diz que entre verbo e imagem há a obscuridade. E lembra Blanchot, para quem a palavra e o gesto estão sempre “nos mantendo em suspenso entre o visível e o invisível, ou alguém de um e de outro” (Blanchot, 2007:70).



**Figura 3** · Fragmentos da apresentação de teatro de sombras. Frames de vídeo, 2013. Começão da artista

## Conclusão

Em *Sallinger, uma vida*, Kenneth Slawensky relata um conto não publicado do autor de *O apanhador no campo de centeio* que se passa durante a guerra, intitulado *The Magic Foxhole*. A única figura viva na cena descrita é um capelão, que entre os mortos, engatinha procurando seus óculos. Por trás da angústia, da desesperança, podemos ler ali a busca da clareza da visão, em plena escuridão. Um princípio de esperança em tempos sombrios. Uma busca espiritual, como um desejo indestrutível. Já T.S. Eliot, em *Terra Arrasada*, começa o poema buscando “misturar memória e desejo”, em uma visão ao mesmo tempo existencial e espiritual, para falar mais adiante de algo insólito: “a sombra que medra uma rocha escarlate, e da tua sombra a caminhar atrás de ti, quando amanhece”. (Eliot, 2004).

Creio que a prática do desenho, acompanhada à reflexão teórica de Bethielle Kupstaitis nos transmite uma profunda experiência, elevando-a a este nível espiritual. Ela não nos conduz pela mão, para que cheguemos a um determinado lugar, nos levando através da escuridão. Ao contrário, chegamos à revelação por nosso próprio olhar, vivenciando impossibilidades de visão.

Por trás da escuridão aparente de alguns trabalhos, vemos, por contraste, uma luz reveladora. Uma energia que emana em direção à iluminação, algo próximo ao que Didi-Hubermann classifica como a “luz do desejo”, uma força que nos levaria em plena escuridão, nas palavras do filósofo, a “ultrapassar as trevas, atravessar a muralha” (Didi-Hubermann, 2017:15). A essência dos trabalhos da artista deve ser sentida não só com o olhar, mas com o coração, para ser experimentada totalmente.

## Referências

- Alighieri, Dante. (1998). A divina comédia: Purgatório. Trad. Italo Mauro. São Paulo: Edit 34, ISBN 9780553213447;
- Blanchot, Maurice (1973). *Le pas Au-delà*. Paris: Gallimard, ISBN 9782070287864;
- Blanchot, Maurice. (1998). *A conversa Infinita*. São Paulo: Martins Fontes, ISBN 9788571371767;
- Derrida, Jacques. (2011). *Memória de cego: O autorretrato e outras ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ISBN 9789723113358;
- Didi-Hubermann, Georges. (2017). *Levantes*. São Paulo, Senac, ISBN 9788594930583;
- Elliot, T.S. (2004). *Obras completas. Vol. 1- Poesia*. São Paulo: Arx, ISBN 978858575812105;
- Kupstaitis, Bethielle. (2020). *Da cegueira induzida à visibilidade encenada*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
- Michaux, Henry (1972) *Émergences-ressurgences*, Genebra: Ed. Albert Skira, ISBN 9788881188369;
- Quignard, Pascal. (2007). *La Nuit Sexuelle*. Paris: Flammarion, ISBN 9788793530362;
- Slawinsky, Kenneth (2010).: *Sallinger, uma vida*. São Paulo: Leya, ISBN 9788580440990;
- Stoichita, Victor. (1997) *The Short History of the Shadow*. Londres: Reaktion Books ISBN 9781861890009.

## Nota biográfica

Eduardo Vieira da Cunha é artista visual e professor no instituto de Artes e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordena o grupo de pesquisa do Cnpq "Interseções entre a fotografia e as linguagens visuais".

Email: [ecunha@cpovo.net](mailto:ecunha@cpovo.net)

Morada: Av. Independência, 98 ap 704 CEP 90035-070 Porto Alegre, RS Brasil.

# Marcello Grassmann: poética da linha no desenho e na calcogravura

*Marcello Grassmann: poetics of the line in  
drawing and calcogravure*

CLAUDIO LUIZ GARCIA

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Arte Visual, Rodovia Celso Garcia Cid, PR-445, Km 380 – Campus Universitário, CEP 86057-970, Londrina, Paraná, Brasil.

**Resumo:** Este artigo visa a investigar o sentido de poética para interpretar, fenomenologicamente, a linha de Marcello Grassmann em um desenho e duas gravuras. O sentido de poética está ligado ao processo de criação do artista. A transposição da linha do desenho para a calcogravura foi realizada por meio de uma solução singular. Estes tópicos são os eixos norteadores das interpretações que se seguem.

**Palavras chave:** Linha / Marcello Grassmann / Desenho / Calcogravura.

**Abstract:** *This article aims to investigate the sense of poetics to interpret, phenomenologically, Marcello Grassmann's line in a drawing and two engravings. The sense of poetics is linked to the artist's creative process. The transposition of the line from the drawing to the calcogravure was performed using a singular solution. These topics are the guiding principles of the interpretations that follow.*

**Keywords:** *Line / Marcello Grassmann / Drawing / Calcogravure.*

## 1. Apresentação

Enquanto criador, comentei sobre a obra de Marcello Grassmann e assinaei a linha de seu desenho para investigar um sentido de ser criador sobre outras obras. Meus comentários estão dirigidos para três obras do artista: duas calcogravuras e um desenho.

Encontrar capacidades de juízo a partir de uma suspensão do julgamento das figuras, das relações espaciais entre elas, das manchas, da sua imaginação perturbadora foi meta permanente. Quando encontrei essa suspensão de juízo, apareceu um único elemento em comum nestas obras, isto é, a linha, desenhada e gravada, coexistiu na minha consciência a partir das obras. O problema de ser criador requer um encontro com aquilo que aparece como “verdade” desvelada mais pela obra do que pelo artista. Portanto, a poética da linha foi o único caminho encontrado para eu escrever este texto.

Busquei essa “verdade” na linha sob um ponto de vista fenomenológico. Para o XII Congresso Internacional, o “sobre” — uma preposição retirada do tema, “Criadores Sobre outras Obras” — ganhou sentido indicado por Martin Heidegger, quando responde a seu interlocutor: “No título de seu trabalho ‘Sobre a Linha’, ‘sobre’ significa algo assim como: para além de trans, meta. As observações que seguem entendem, pelo contrário, o ‘sobre’ apenas na acepção de: de, *peri*.” (1969:14) Adotei a mesma direção e me situei no mesmo pensamento de Heidegger, quando este escreve o texto “Sobre o problema do ser”, em 1955. Em seu processo de pensar interrogando, constantemente, ele atribui um sentido à palavra ‘sobre’, o qual adotarei neste texto. Sempre me situei em volta de Grassmann, tanto pelas obras quanto pela amizade com o qual travei nos últimos anos de sua vida. Isto não foi só um privilégio imprevisível, mas um aprendizado inesperado adquirido no final do meu doutorado, em 2010. Dessa maneira, permaneci em torno de sua obra, e “em torno”, como periferia, é o sentido de “sobre” neste artigo.

Evidentemente, em torno da linha há figuras, manchas, espaços, no entanto, esse haver linhas me mostra um campo sem limites, pois elas não criam divisões de espaços na folha de papel, elas configuram uma poética, um processo de criação artística singular e histórico ao mesmo tempo. Quando a linha aparece, na calcogravura, a água-forte não foi a melhor solução técnica encontrada. Ele encontrou um jeito próprio de gravar sua linha em *lift ground*.

## 2. Introdução

A proposta de comunicação que segue está dividida em três tempos: Da gravura; Dos acontecimentos gerais; Do mundo da minha casa. Foram pensados a



**Figura 1** · Marcelo Grassmann, Sem título, Calcogravura. Acervo Pessoal

**Figura 2** · Marcelo Grassmann, Sem título, Calcogravura. Acervo Pessoal



**Figura 3** · Marcelo Grassmann, Sem título, Desenho. Acervo Pessoal

partir da obra de Marcello Grassmann, cada qual particularizado por meu hábito visual diante de um desenho e de duas calcogravuras.

Considerarei o tempo “Da gravura” menos como técnica no sentido usual do termo do que “desencobrimento” do mistério da linha. “Dos acontecimentos gerais”, sugiro um pensamento em torno de uma breve consideração biográfica do artista, passando logo para uma evocação sobre A origem da obra de arte, de Martin Heidegger. Apresento “Do mundo da minha casa” como prótese de um habitar poético a partir das referidas obras.

Olhei do meu modo para as imagens de que trata este artigo, mas falei a partir de Heidegger. Alguns pensamentos se ligaram entre si, a partir da prática de artista e/ou de “criador” que coexistem, criticamente, com a de professor de gravura.

O primeiro olhar que eu estímulo nos estudantes é para o encavo das linhas na matriz. Sugiro imaginarem um microscópio a mostrar o fundo das cavidades gravadas. A pequena abertura do encavo na superfície revela o fundo côncavo que molda a linha convexa quando impressa sobre o papel. Concreta e fisicamente, há uma relação microscópica entre o espaço vazio e a tinta que se depositou na cava para imprimir o côncavo da linha.

Eu estímulo os estudantes a pensar em torno de um mundo infinitamente pequeno, perceptivelmente visível apenas pelo microscópio imaginado. A relação entre estes dois estados, a saber, o visível e o invisível, o perceptível e o imaginado, evoca uma vizinhança entre o que se pode ver e escutar. Ver mexe com as palavras.

Quando olho para o desenho de Grassmann, como criador, a minha percepção é a da ausência de relevos, de texturas, mas não de espaço poético. Depois, olho para as gravuras de soslaio, de frente e observo as texturas como uma passagem através da qual me movimento do desenho às gravuras, ou vice-versa. Enxergo instâncias que medram mundos infinitamente pequenos entre cavidades da matriz e protuberâncias na cópia. Quando Grassmann revira o fundo do encavo e mostra, em relevo, a linha impressa, sinto que está potencializando o desenho na calcogravura.

O meu olhar, ignora as figuras, bem como suas relações de representação, permanece nessa movimentação como um escrutinador obsessivo para me comunicar menos pelo senso comum do que pela ambiguidade. Não uso, aqui, o termo ambiguidade com uma intenção expressa de dissimulação e de deturpação dos sentidos, porque não se trata somente da minha consciência dessas obras, mas delas próprias, em si mesmas. Não uso, também, o senso comum de um modo depreciativo, porque “O Falatório”, “A Curiosidade” e “A Ambiguidade” (§35, 36

e 37 de Ser e Tempo, de Martin Heidegger) criam os sentidos que ora aparecem para serem mostrados do modo que se segue, a saber, em três tempos.

### 3. Da Gravura

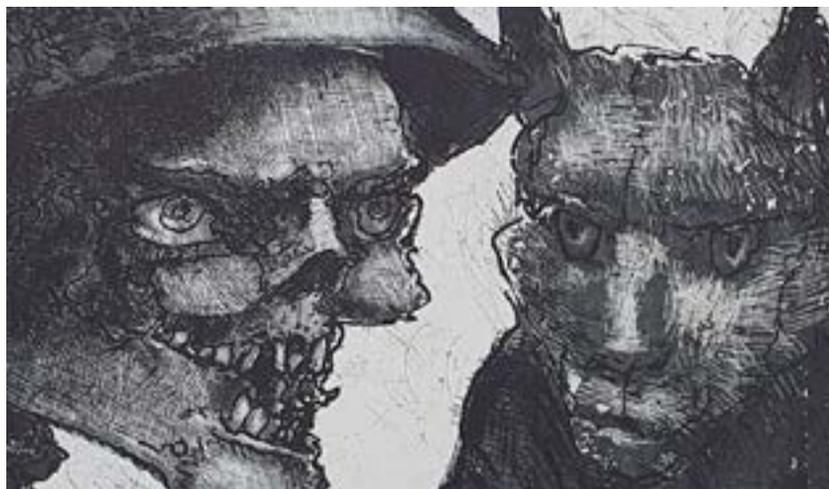
Enquanto criador, olho para a obra de Marcello Grassmann e reconheço um artista; olho para o seu desenho e vejo uma linha; olho para a gravura e enxergo algo vindo do interior de seu mundo de gravurista, a saber, a arte.

Assim, a “Curiosidade” me leva a decifrar um enigma, menos de suas figuras do que de sua linha. Em algumas gravuras, Grassmann mostra um tipo de linha gravada que me surpreende não pela técnica, no seu sentido tradicional de meio pelo qual se chega a um fim, mas por esta desvelar e fazer aparecer um mistério. Heidegger escreve:

*A técnica não é, portanto, um simples meio. A técnica é uma forma de descobrimento. Levando isso em conta, abre-se diante de nós todo um outro âmbito para a essência da técnica. Trata-se do âmbito do descobrimento, isto é, da verdade (Heidegger, 2012:17).*

O descobrimento do incognoscível pode fazer o desconhecido aparecer como verdade explícita na técnica, mas esta é apenas coadjuvante. O mistério é incognoscível, mas aparece pela abertura do próximo instante, no porvir, sempre surpreendente, desvelando o “como” ele gravou determinada linha. Entretanto, o cerne enigmático ainda continua no “porquê”. Provavelmente, havia algo que o incomodava na água-forte. O encavo, no metal, dependendo da profundidade em relação à superfície da matriz, não lhe abria para o que procurava. A linha gravada na calcogravura, quando feita por uma incisão rápida, não muito profunda, servia-lhe para potencializar suas figuras, mas a linha, sua obsessão, precisava falar mais alto do que as figuras. A única saída seria a profundidade, o tempo de gravação no ácido, mas, quando o encavo era mais profundo, a forma da figura se sobrepunha à linha. Grassmann era um pesquisador inquieto.

A poética da linha ou, de outro modo, a pesquisa do “como” ele gravaria sua linha em água-tinta foi uma possibilidade de abertura que ele esperava e que aconteceu. Forçado, talvez, por sua própria ideia de limite da água-forte, não se apoiou na forma que o encavo possibilitou, porque a forma detém um poder metafísico. Ele era materialista demais para se contentar com a forma. Buscou apoio no mistério de sua linha. Se este aspecto enigmático o surpreendeu conscientemente, eu não sei. Em seu dia a dia, porém, buscou os recursos simples para desvendá-lo.



**Figura 4** · Marcelo Grassmann, det. Sem título, Calcogravura. Acervo Pessoal

**Figura 5** · Marcelo Grassmann, det. Sem título, Calcogravura. Acervo Pessoal

**Figura 6** · Marcelo Grassmann, det. Sem título, Calcogravura. Acervo Pessoal

**Figura 7** · Marcelo Grassmann, det. Sem título, Calcogravura. Acervo Pessoal

Encontrou, assim, a solução mais genial, mas também simples, que buscou do seguinte modo: usou uma anilina para tingir tinta de parede, acrescentou detergente e, com uma caneta a bico de pena, desenhou como se essa tinta fosse de caligrafia. Secou esse material no fogão, aqueceu a chapa e, depois disso, encobriu a superfície da chapa com um compressor e borrifou sobre ela asfalto diluído em querosene. Precisava de uma película muito fina que encobrisse a linha e a fizesse soltar-se da chapa quando embebida em banheira de água, levantando, assim, a película asfáltica sobre ela. Quando a linha ficou livre do asfalto, desvelou-se a superfície do cobre ou matriz. Finalmente, desengordurou a linha e acrescentou breu nessa brecha, aquecendo, pela última vez, a chapa. Assim, criou a linha em água-tinta ou em *lift ground*.

Essa descrição, que pode ser confundida com a busca de Grassmann apenas por uma solução técnica, parece-me uma intenção explícita nesse artista, mas a intensidade com que se envolvia deu a tonalidade afetiva de sua poética. Parafraseando Deleuze: extensão, intensidade e indivíduo manifestaram-se por meio de uma das abstrações do pensamento imaginativo de Grassmann, que criou um suposto caos e, de uma sucessão de crivos e autocríticas, aproximou o desenho da calcogravura com uma espontaneidade de gente do interior, ou seja, excessivamente sincera. Esse indivíduo, talvez um pouco antissocial, criou sua mundanidade de artista.

A gravura como parte dessa mundanidade revelou a elucidação da coexistência de indivíduos, artistas, pesquisadores. Portanto, a calcogravura, o desenho e o artista apareceram como possíveis, combinados, aqui, para serem apresentados como poética da linha e pelo seu processo de criação artística singular e anacrônico. Grassmann foi um artista anacrônico. Não que tenha cometido um erro de cronologia, nem que tenha sido retrógrado, mas um artista que não estava de acordo com os acontecimentos de sua época.

#### 4. Dos acontecimentos gerais

Os acontecimentos de sua época fizeram-no um desterrado em relação à arte contemporânea. Não um prisioneiro monástico, mas um prisioneiro de sua linha, de seu mistério profundo de entalhador, xilogravador. Assim, de uma sucessão de crivos, de acontecimentos, surgiram a gravura em metal, a obra e o artista.

Saiu do interior do Estado de São Paulo, viveu na Capital e foi até à Europa. As figuras que criou resvalaram em mistérios do Renascimento, do Barroco e até da Arte Moderna europeia, sempre que sua obra necessitasse desses conceitos. A linha continuou como um mistério singular de suas figuras as quais podem coexistirem, historicamente, a partir de Leonardo da Vinci, Rembrandt, Bosch, Goya, Picasso, Kubin, Kokoschka, Schiele.

Não houve sucessão, mas uma obra e um artista inquieto. Indagar por uma etiologia para saber quem originou o quê, a história ou a obra, parece brincadeira de criança de interior: Quem veio primeiro, o ovo ou a galinha? Então, pergunto: O que fez dele um artista? A obra. Mas a que a obra remete? Respondo: À arte e ao confronto de um indivíduo do interior com a cultura europeia.

Entretanto, cabe, aqui, apenas uma indicação de uma de minhas leituras de Martin Heidegger, a saber, *A origem da obra de arte*.

*Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. [...] Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte (Heidegger, s/d: 11).*

No entanto, abri essa brecha e saí rapidamente dela para não me perder em “círculos crescentes” e caminhar “sobre as coisas” de Rilke (De O Livro de Horas traduzido por José Paulo Paes, 1993:43), como é meu hábito. Como não posso me distanciar do entorno da obra de Grassmann, reconduzo-me aos acontecimentos aqui assinalados. Assim, retorno à reflexão sobre a linha.

Para analisar a poética da linha, pensei em seu braço, punho e mão enquanto desenhava. Quem faz a linha? Quem faz o gesto? Evidentemente que não foram o braço, o punho, a mão, mas uma mente inquieta, inteligente e sensível. Corpo, mão..., nada mais existe, no entanto, há uma parte do mundo de sua poética em minha casa.

Ele era o artista de uma estética definida antes de ser teoria. Eu sou o criador que pensa nessa suposta poética da linha como parte do mundo, da minha casa, dentro do qual suas gravuras e seu desenho constituem uma das paredes, não do ponto de vista arquitetônico, mas do hábito visual de pesquisador que sou, enquanto criador.

## 5. Do mundo da minha casa

Minha casa e meu hábito de morar, às vezes, resvalam no caos que, segundo Deleuze:

*[...] não existe, é uma abstração, porque é inseparável de um crivo que dele faz sair alguma coisa (algo em vez de nada). O caos seria um puro Many, pura diversidade disjuntiva, ao passo que o alguma coisa é um One, não já uma unidade mas sobretudo o artigo indefinido que designa uma singularidade qualquer (Deleuze, 1991:132).*

Dentro da minha casa, desse mundo, aparece um crivo condensado por mistérios revelados nas obras aqui enfocadas que estão dentro de meu hábito de habitar poeticamente.

Não me perguntarei pela minha intenção. Não pretendo assinalar nenhum aspecto subjetivo. O mistério, evidentemente, oculto e óbvio, abre-se por um suposto acontecimento dentro da minha casa.

Persigo, então, alguns sinais nas obras, desvelados graças ao meu hábito visual nascido da convivência com as mesmas, aqui destacadas, porque as tenho diante de mim, em meu campo habitual de visão. Trago, aqui, a afirmação de Nelson Rodrigues: "Paisagem é hábito visual. Só começa a existir depois de 1500 olhares" (Rodrigues, 1997: 126). Os sinais do hábito se condensam na referência à linha que vejo diariamente.

O sinal e a referência coexistem no hábito de olhar. Nas figuras de Grassmann aparece uma fantasmática do sinal de artista singular referente à História da Arte. Há, sim, uma referência explícita à cultura europeia, mas com sinais sinistros de sua fantasmática, a qual, arriscaria dizer, vem da superstição de ser canhoto, mas ele não usava a mão esquerda, mas o ser artista sinistro foi uma alcunha que lhe impuseram. Ele afirmou uma história da arte sem narrativa linear sugestionando alguns com o mau agouro. Coisa que discordo radicalmente.

Do interior do Brasil chega à Europa, encharcado do mundo germânico da família, menos como da esquerda azarenta, do que de imaginação profícua. A linha, no seu desenho, não vinha de um gesto prestidigitador, mas de um "crivo" que só deixa passar coexistências, ou seja, elementos compossíveis. Ele conciliou a bagagem que trazia com uma cultura europeia livre de formas idealizadas, mas com consciência de uma linha, ora imprecisa, ora incisiva, mas certa para o desenho, porque foi um desenhador, depois gravador, para "revirar" artista. Sua obra é pura coerência, coragem com muita revolta, menos na vida prática do que na artística. Ele era um artista revoltadíssimo com seu tempo, mas sua revolta pela vida estava latente, assim, deixava a ira passar pela obra, tão coerente quanto esteticamente rara para a cultura brasileira.

No entanto, não estou autorizado, nem por mim mesmo, a comunicar uma declaração tão imensa; estou caminhando por uma imensidão íntima, a partir do mundo da minha casa. Por isso, não retiro o que escrevi, mas ressalvo que é uma opinião pessoal e intransferível. Com o perdão da ousadia, eu envio este artigo, mesmo assim, com algumas considerações críticas mais amplas, como a que fiz no parágrafo anterior, por esperar uma cumplicidade por parte dos organizadores.



**Figura 8** · Marcelo Grassmann, det. Sem título, Calcogravura.

**Figura 9** · Marcelo Grassmann, det. Sem título, Desenho. Acervo pessoal.

## 6. Considerações finais

Preciso destacar, neste final, que a gravura não é uma linguagem em terceira dimensão, seus relevos não podem ser, a meu ver, mensuráveis em relação à altura da linha impressa, mas, sejam eles perceptíveis a olho nu ou não, dão à gravura uma linguagem de transferência única, da matriz ao papel, da gravura ao desenho, do artista à obra.

Da espessura da linha do desenho ao pequeno relevo da linha da gravura não mostram a terceira, mas a quarta dimensão do espaço, a saber, o tempo. A primeira noção de tempo que me aparece é o das horas ou minutos de gravação das linhas no ácido. Não é a esse tipo de cronologia que me refiro. Cada gravador, depois de muito experimentar, cria hábitos de tempo pela sua disposição no ambiente em que trabalha.

Não digo que Marcello trabalhava sem ou com relógio, mas mostrei apenas a fala de um professor de gravura que não se ampara em relógios, mas em temporalidade e criação. A obra de Grassmann constitui os mundos e me dá energia para o meu trabalho de professor e criador sobre outras obras.

Ao imprimir alguma das minhas matrizes, estabeleço uma interação com a temporalidade de *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger da seguinte maneira: uma prova de estado impressa dá-se no porvir atualizado, no já ser-sido matriz. Enfim, a cópia veio pela matriz gravada e passada pelas molas da prensa. Portanto, concludo, a partir de uma metáfora da faixa de Moëbius: o caminho do criador sobre outras obras é o de dois lados dessa faixa, pelos quais caminho como pesquisador. Apenas torci as extremidades dessa faixa constituída pelo desenho e gravuras de Marcello Grassmann para pensar sobre o tema do já citado Congresso. Nessa torção, apareceu a linha diante da qual me mantive na periferia, ou de um outro modo, em torno de...

### Referências

Deleuze, Gilles, (1991). *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, SP: Papyrus,  
Rodrigues, Nelson, (1997). *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Ruy Castro (org.), São Paulo: Companhia das Letras,

Heidegger, Martin, (s/ data). *A origem da obra de arte*. São Paulo: edições 70,  
Heidegger, Martin, (1969). *Sobre o Problema do Ser; O Caminho do Campo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades,  
Heidegger, Martin, (2012). *Ser e Tempo*. Campinas: Unicamp; Petrópolis: Vozes.

# Sérgio Muniz, 'Roda' e 'Outras Estórias'

*Sérgio Muniz, 'Roda' and 'Outras Estórias'*

SILVIA HELENA CARDOSO

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Faculdade de Artes Visuais, Licenciatura em Artes Visuais, Campus III, Cidade Jardim, Marabá, Pará, Brasil. Email: [silvia.cardoso@unifesspa.edu.br](mailto:silvia.cardoso@unifesspa.edu.br)

**Resumo:** O artigo analisa o percurso cinematográfico do artista e cineasta brasileiro Sérgio Muniz. *Roda e Outras Estórias* (1965) é o filme que conduz o estudo a partir do processo poético, considerando a linguagem experimental e documental. A História do Cinema Brasileiro a partir dos anos 60 também é contemplada através dos filmes, cineastas brasileiros e latino-americanos. O Cinema Documentário, o Cinema Experimental, o Cinema de Autor, são alguns dos assuntos tratados.

**Palavras chave:** cinema experimental / cinema brasileiro / poética visual.

**Abstract:** *The article analyses the cinematographic path of the Brazilian artist and filmmaker Sérgio Muniz. *Roda e Outras Estórias* (1965) is the film that conducts the study from the poetic process, considering the experimental and documentary language. The History of Brazilian Cinema from 1960 is also contemplated through films, Brazilian and Latin American filmmakers. Documentary Cinema, Experimental Cinema, Author Cinema, are some of the subjects covered.*

**Keywords:** *experimental cinema / brazilian cinema / visual poetics.*

## 1. Introduzindo a teia cinematográfica de Sérgio Muniz

Sérgio Aurélio de Oliveira Muniz (1935), artista e cineasta, entra para a História do Cinema Brasileiro com filmes dirigidos e produzidos a partir dos anos 60. Nas projeções cinematográficas na Cinemateca conheceu vários cineastas e profissionais envolvidos com o audiovisual, destacando-se: Jean-Claude Bernardet (1936), Vladimir Herzog (1937/1975), Maurice Capovilla (1936), Fernando Birri (1925/2017), Rui Santos (1916/1989), Geraldo Sarno (1938), Rudá de Andrade (1930/2009), Paulo Emílio Salles Gomes (1916/1977), enfim os “gigantes do cinema latino-americano”. Em depoimento ao Museu da Pessoa (2020) afirmou que sempre assistiu filmes e logo interessou-se por montagem. Em processo de formação, Sérgio Muniz integrou a primeira fase da Caravana Farkas (1964/1965) e produziu os documentários Memórias do Cangaço, Viramundo, Subterrâneos do Futebol e Nossa Escola do Samba em parceria com o fotógrafo e cineasta Thomaz Farkas (1924/2011). Nesta ocasião, a partir da primeira viagem ao Nordeste para captação de imagens e sons, Muniz fez o seu primeiro filme documentário de curta-metragem — Roda e Outras Estórias (1965), inserido no selo/produtora Cinema de Cordel, uma alusão a Literatura Nordestina. O filme preto e branco e em película 35mm com 9 minutos contou com material de arquivo cinematográfico e fotográfico, xilogravuras de cordel e esculturas populares de barro, além de músicas de Gilberto Gil (1942) que embalam a narrativa imagética. Apesar da estética documental, o filme também traz um forte acento experimental. Sendo assim, o artigo contextualiza o filme Roda e Outras Estórias, bem como o processo poético visual de Sérgio Muniz e o Cinema Documental e Experimental.

## 2. Formação, Casualidades, Experimentação

Sérgio Muniz, entre inúmeras casualidades, conheceu cineastas e profissionais envolvidos com o audiovisual na cidade de São Paulo. O jovem estudante deixou Santos, cidade costeira do estado de São Paulo, para residir definitivamente na capital, onde ingressou na Escola Superior de Propaganda e passou a frequentar redutos de cineastas na companhia do primo e dramaturgo Bráulio Pedroso (1931/1990). Entre esses espaços culturais destacou-se a Cinemateca Brasileira com os ciclos de Cinema. Anteriormente, Muniz viajava de Santos para São Paulo para ir aos cinemas da capital, e, de certa forma, não conseguiria viver em uma cidade com a ausência de uma programação cinematográfica interessante. A princípio, não pensava o cinema como uma área de estudo e atuação profissional, contudo, posteriormente, interessou-se por montagem e leu os livros do cineasta russo Serguei Eisenstein (1898/1948) sobre o assunto.

Desta forma, observamos que Sérgio Muniz estava em processo de formação — educação informal e prática — aliada a disponibilidade em conhecer a área e os profissionais envolvidos. No filme “A Casa de Mário de Andrade” dos anos 60 do diretor Rui Santos, Muniz trabalhou como assistente de fotografia, o primeiro trabalho profissional. Quando Vladimir Herzog foi convidado a trabalhar na BBC em Londres, Thomaz Farkas, fotógrafo e cineasta, o convidou a entrar no lugar do “Vlado” no projeto que ficou conhecido como Caravana Farkas (1964/1980). Dessa parceria, na primeira fase da Caravana (1964/1965), produziram os documentários de curta-metragens Memórias do Cangaço, Viramundo, Subterrâneos do Futebol e Nossa Escola do Samba, todos entre 1964 e 1965. Esses filmes documentários foram enviados para alguns festivais de cinema europeus e foram vistos por Jean Rouch (1917/2004), Edgard Morin (1921), Marcel Martin (1926/2016), Jean-Luc Godard (1930), e todos se encantaram. Estes filmes tiveram grande sucesso internacional, mas foram poucos exibidos no Brasil, a exceção de eventos acadêmicos, como por exemplo, na Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência/SBPC, e também, posteriormente, a reunião dos curtas em Brasil Verdade (1968), chamaram a atenção de Paulo Emílio Salles Gomes (1916/1977) e Maria Isaura Pereira de Queiroz (1918/2018), ambos professores da Universidade de São Paulo/USP e pesquisadores do Instituto de Estudos Brasileiros/IEB, conforme entrevista concedida por Muniz (Sobrinho; 2012).

Nesta ocasião, depois da primeira viagem ao Nordeste para a filmar os documentários produzidos por Thomaz Farkas, Sérgio Muniz fez o seu primeiro filme de curta-metragem Roda e Outras Estórias, inserido no selo/produtora Cinema de Cordel. Este documentário de curta-metragem é constituído por filmes e fotografias de arquivos, filmagens de xilogravuras de Cordel, filmagens de bonecos populares em argila e barro que lembram a obra do Mestre Vitalino do Alto do Moura em Caruaru, no interior do Pernambuco, filmagens históricas de Lampião e Maria Bonita, filmagens do sertão nordestino em movimento e em still (fotografia estática), imagens em movimento de pessoas, cavaleiros e gado. Mostra uma transição do sertão para a cidade grande — o fenômeno da migração —, especificamente, São Paulo, em construção, com edifícios altos, elevadores que mostram cenas urbanas. Logo na sequência, exhibe o contraste social e econômico com cenas de pessoas ricas e moradores nas praças públicas. O filme é conduzido por cinco músicas de Gilberto Gil (Procissão, Coragem pra suportar, Eu tenho que voltar, Seu moço e Roda), generosamente cedidas ao cineasta, que agregam ritmo, força e energia ao documentário.



**Figura 1** · Frame do Filme Roda e Outras Estórias, 1965.  
Fonte: Fotografia de Sílvia Helena Cardoso, 2020.

Roda e Outras Estórias pode ser inserido no universo do Cinema Experimental por ter uma matriz experimental: a câmera 35mm e filme preto e branco se movimentou pelas xilogravuras e esculturas de barro, registrando em diferentes ângulos os detalhes das obras bidimensionais e tridimensionais, além de agregar os filmes de acervo — fotográficos e em movimento — construindo uma narrativa com um desenho filmico incomum à época, e não só isso, não traz uma obra ficcional com diálogos, ao contrário, as músicas de Gil fornecem o contexto social e econômico dos anos 60. Portanto, o documentário traz o deslocamento da população nordestina para o sudeste do país, na chave do sertão para a cidade, do nordeste para São Paulo, procurando lançar questionamentos sobre o processo migratório. O filme é uma obra de montagem: o cineasta com vários registros imagéticos passa a dar sentido e significado as sequências construídas na “moviola”.

### **3. Autoria, Experimentação, Documentário e Arte Cinematográfica**

O novo cinema documentário brasileiro ganhava força nos anos 60 e contava com uma geração dedicada e disposta a marcá-lo segundo uma perspectiva autoral, no sentido do Cinema de Autor. Os filmes deixaram aquela estética educacional e propagandista próprias do Cinema do Estado Novo (1930/40).

Somados a isso, o Cinema Novo despontava no cenário cinematográfico brasileiro: o icônico Glauber Rocha (1939/1981) defendia um cinema legitimamente nacional e de autor, com temática social e preocupação com o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica. Os filmes: *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) premiado na Itália, *Terra em Transe* (1967) premiado em Cannes e o *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) prêmio de melhor direção também em Cannes, deram a Glauber Rocha grande projeção internacional. O diretor trouxe para o Brasil a estética cinematográfica empreendida por Jean Rouch em seus filmes documentários realizados na África. A ideia de cinema compartilhado entre o cineasta e os não atores associados a câmera na mão para deslocamento rápido garantiam um cinema sem receitas e bulas, ao contrário, o espontâneo e o dinâmico eram os ingredientes desejados. A “estética da fome” lançou luz aos problemas sociais e econômicos presentes no país. Em recente documentário “Glauber, Claro” (2020), exibido na 44a. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, o diretor brasileiro César Meneghetti (1964) trabalhou os anos de exílio em que Glauber esteve na Itália (1970/1976) e filmou *Claro* rodado em Roma. Glauber Rocha encabeçou os “cinemanovistas” e fez conhecer um panteão de filmes, estéticas e cineastas desconhecidos no cenário brasileiro.

Nas diversas entrevistas realizadas, Sérgio Muniz disse abrir o “baú mental”: a memória salta para aqueles anos 60, para o Golpe de 64, para a Ditadura Civil-Militar, para a dificuldade em pesquisar e registrar a cultura popular brasileira num regime autoritário e repressor. Apesar da repressão policial e militar, os documentários culturais continuaram acontecendo, de forma geral, os cineastas não acreditavam que a Ditadura duraria por muito tempo, assim seguiram suas produções audiovisuais. Contudo, quando o Ato Institucional Número 5/AI-5 foi decretado pela ditadura militar em dezembro de 1969, o cenário artístico-cultural mudou drasticamente. O mais duro dos decretos levou vários artistas ao exílio: a censura estava legitimamente instalada. Aquela noite durou 21 anos. Entre 1964 a 1985, os profissionais das Artes e a sociedade em geral viveram a “Censura, a Auto-Censura e a Auto-Preservação”. Quem poderia imaginar...

De um lado, profissionais e jovens cineastas gritavam por produzir filmes sobre a sociedade brasileira, o desenvolvimento do novo cinema documental e do cinema novo, e a constante busca por uma genuína linguagem cinematográfica, do outro a repressão, as prisões e os certificados de censura (todas as exposições culturais e artísticas necessitavam desse documento). A história das Artes Visuais no Brasil foi fortemente marcada pela Ditadura Militar.

Por um outro lado, o Cinema Experimental já estava em desenvolvimento

em outros países. A exploração do dispositivo tecnológico (Portapack, Câmeras 16mm, Super-8, e, posteriormente, Vídeo) como recurso de linguagem poética, estética e de construção de narrativas não lineares e, especialmente, com o rompimento do formato padrão da cinematografia se fazia presente em circuitos das Artes Visuais. Os filmes de arte, as videoartes como foram batizadas a partir dos anos 70, ganharam as galerias, as bienais, os festivais e se mantiveram distantes das salas de cinema.

O Cinema Experimental no Brasil começou timidamente a se desenvolver a partir dos anos 70 com a entrada de novos equipamentos — mais leves, de menor custo e facilidades de operar —, contudo, o conceito, a linguagem, a forma, já estavam sendo trabalhados, mesmo que sem este nome exato, e não só isso, sem nenhum vínculo com as Artes Visuais, e sim no interior do próprio Cinema. No processo de desenvolvimento do Cinema de Autor — seja documental, seja novo — o experimental já aparecia com muita força e contundência. É aqui que encontramos o fazer cinema de Sérgio Muniz.

O artista e cineasta Sérgio Muniz fez um cinema com uma fatura cinematográfica — produção e produto — colado na linguagem do documentário, buscou uma forma audiovisual de contar as histórias brasileiras, contudo, o resultado, o filme propriamente dito, denuncia um acento experimental, que não deixa nada a dever, pelo contrário, é na ausência que se diferencia. Por exemplo, a voz-off não aparece em Roda e Outras Estórias e tampouco uma legenda, à luz dos intertítulos históricos, as músicas de Gil embalam as sequências imagéticas. Essa é a diferença. A grosso modo, já fazia videoclipe nos anos 60, portanto, está aí, certa vanguarda oriunda de uma forma de fazer filme: câmera e película em 35 e 16 mm, som direto sincronizado, equipe reduzida, otimização de tempo e baixo orçamento.

Além de Roda e Outras Estórias (1965) e diversos outros filmes, Muniz fez o histórico documentário “Você também pode dar um Presunto Legal” (1971/73) sobre o esquadrão da morte e a atuação de Sérgio Fernando Paranhos Fleury (1933/1979), o delegado Fleury, com atitude violenta e mutilação de cadáveres, impregnava medo e aversão nos Porões das Torturas em São Paulo. “Você também pode dar um Presunto Legal” também flerta com um certo “fazer experimental”, uma linguagem do “filme que vira filme”, além dos registros das peças teatrais com ênfase nos atores e seus personagens, somados as fotografias e as notícias de jornais (pesquisados, selecionados e recortados) sobre os assassinatos, os desaparecidos, as repressões militares, enfim os “presuntos mortos segundo critérios do delegado Fleury”. A trilha sonora, especialmente as músicas de Chico Buarque (1944), é o fio condutor das sequências reveladoras do

argumento do filme: o cinema-direto e o cinema-verdade aproximando o Cinema e a Política, e desvelando um Estado criminoso que se beneficiava da publicidade sobre o desenvolvimento econômico, enquanto a miséria, a estagnação cultural e a violência policial cresciam. A máxima “Brasil Ame-o ou Deixe-o” era estampada nos principais meios de comunicação.

Sérgio Muniz exerceu várias funções na arte cinematográfica, além da direção, da fotografia, da produção, e especialmente da montagem, a edição na contemporaneidade, e esse dado faz toda a diferença. A montagem é uma segunda direção na fase da pós produção, apesar de ter sido preterida na hierarquia fílmica. O domínio na “moviola” quando do trabalho em película 35 ou 16 mm — soube cortar, juntar e analisar as sobras — para num segundo momento fazer o “filme virar outro filme”. Muitos cineastas fizeram essa prática e outros tantos críticos e historiadores refletiram sobre esse processo poético e estético. O que cabe aqui é encontrar o lugar da fatura de Muniz: “Roda e Outras Estórias” e por que não “Você também pode dar um Presunto Legal” estão na fronteira entre o documental e o experimental, sabendo que no Brasil o cinema experimental tem origem incerta, mas podemos notar essa urgência de linguagem que salta aos olhos no encadeamento das imagens e acompanhamento musical. Apesar do distanciamento das Artes Visuais, pois fez uma leitura a partir da Comunicação Social, constatamos conexão e hibridização de linguagem e de processo poético.

Os videoartistas Nam June Paik, Vito Acconci, Bill Viola, Andy Warhol, para citar alguns, estavam longe de seu repertório visual, mas suas produções artísticas demonstram envolvimento com o Brasil real, com os problemas sociais e econômicos agravados com o crescimento da ditadura militar. O contexto político na América Latina era maior do que qualquer preocupação com a linguagem estética, tanto que Jean-Claude Bernardet apontou um modelo sociológico de fazer cinema (Ramos; 2018). Apesar de Muniz não apresentar qualquer interesse de transgressão de linguagem, a liberdade na captação da imagem e na montagem revelam um elemento experimental. Sem querer, inovou a linguagem do filme documental.

#### **4. Sem Conclusão: experimentando a própria vida**

Para além do fazer filmes, Sérgio Muniz exerceu várias atividades relacionadas ao cinema, tais como: participou da concepção, do planejamento e da instalação da Escuela Internacional de Cine y Televisión/EICTV (1986) em San Antonio de los Baños/Cuba ao lado de Gabriel García Márquez (1927/2014) e Fernando Birri (1925/2017), como diretor da Cinemateca Brasileira (1985),

diretor administrativo e professor de produção na EICTV (1986/1987), assistente de audiovisual na Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo (1988/1992) e assessor de cinema do Memorial da América Latina (1995/2000), entre outros. Tais funções mostram possibilidades de atuação dos cineastas e entusiastas do audiovisual e das artes visuais em geral.

Vale considerar neste texto breve que a partir dos anos 60, o cinema brasileiro passava por uma transformação na linguagem e na forma de fazer filmes, e especialmente em “pensar o audiovisual”. Temos a impressão que um novo cinema se instaurava e, colaborando com esse percurso, a formação em cinema também passaria por reformulações. Contudo, o fazer cinema também contava com estar entre os profissionais e os aspirantes da “Sétima Arte”. Quando Fernando Birri, cineasta argentino, se referiu ao “encadeamento de casualidades” (Museu da Pessoa; 2020), disse também sobre a formação não linear e não vertical de um profissional de cinema pontualmente naquele momento.

O Cinema Brasileiro também está na memória e na história dos profissionais que vivenciaram o fazer cinematográfico na prática. Em entrevista, Sérgio Muniz lembrou: “Como diria um amigo meu argentino: um cineasta latino-americano, em geral, deveria ser mais conhecido pelos filmes que não fez, do que pelos filmes que fez” (Museu da Pessoa; 2020). Logo, como saber sem as entrevistas, os depoimentos, as escutas, os festivais, enfim sem os registros das experiências contemporâneas de cada um dos envolvidos com o audiovisual?

A linguagem cinematográfica desenvolvida traz uma característica experimental, certa liberdade técnica e estética no fazer filmes, desvelando um cinema prático, um cinema de encontro entre “colegas” do próprio cinema. E os anos 60 foram determinantes de um cinema latino-americano nada industrial e mais utópico, ideológico, onde o sonho por um outro país se sobrepôs ao processo político, afinal não existe uma ditadura menos ou mais violenta, como sugere alguns revisionistas da história brasileira recente, a tal ditabranda, ora ditadura é ditadura, não há discussão.

A partir da pesquisa realizada sobre o percurso cinematográfico de Sérgio Muniz e pontualmente do filme “Roda e Outras Estórias”, notamos um espalhamento das informações, portanto torna-se urgente unir os documentos, os filmes, as entrevistas, o que possibilitará uma análise aprofundada dos processos criativos e poéticos, como também referencia-lo na História do Cinema Brasileiro, Documental e Experimental, se couber alguma divisão nestas histórias. Afinal, Sérgio Muniz faz parte de uma geração, quando o “experimental” era o norte, sem muitos aprofundamentos teóricos e históricos, mas vivenciados e discutidos entre “as pessoas do cinema”.

## Referências

- Cinema e Política. Aurora, 5: 2009. [www.pucsp.br/revistaaurora](http://www.pucsp.br/revistaaurora). Acesso em 14/novembro/2020/
- Farkas, Thomaz. Thomaz Farkas, fotógrafo. São Paulo: DBA Artes Gráficas/ Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1997.
- LA CARAVANA Farkas y la Escuela Internacional de Cine y Televisión: antecedentes, trayectoria y ordenamiento de casualidades (según Fernando Birri). Conferência de Sérgio Muniz. 1 vídeo (69 min.). Publicado pelo canal AsECA Comunicación (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual). [youtube.com/watch?v=g2veOOhUkOw](https://www.youtube.com/watch?v=g2veOOhUkOw). Acesso em 28 nov. 2018.
- Museu da Pessoa. O encadeamento de casualidades — História de Sérgio Muniz. Publicado em 22/06/2020. <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/o-encadeamento-de-casualidades-171246/colecao/www.museudapessoa.net>. Acesso em 14/novembro/2020.
- Parga, Eduardo Antonio Lucas. A imagem da nação: cinema e identidade cultural no Brasil (1960-1990). Tese (doutorado) — Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2008.
- Ramos, Guiomar; Murari, Lucas. Fragmentos de uma história do cinema experimental brasileiro. In: Ramos, Fernão Pessoa. Nova história do cinema brasileiro. Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. 600 p. V. 2. pp. 266-287.
- RODA e Outras Histórias. Direção de Sérgio Muniz. São Paulo: s/p, 1965. 1 vídeo (9 min.), PB, 35mm. Disponível em <https://www.thomazfarkas.com/filmes/roda-e-outras-historias/>. Acesso em: 14 nov. 2020.
- Simis, Anita (org.). Cinema e Televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.
- Sobrinho, Gilberto Alexandre. Da intuição à realização: os filmes e as ideias de Sérgio Muniz. Doc On-line, n. 12, agosto 2012, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 245-260. Acesso em 21/dezembro/2020.
- Tomain, Cássio dos Santos. Documentário e o Brasil na Segunda Guerra Mundial: o antimilitarismo e o anticomunismo como matrizes sensíveis. Doc On-line, n. 16, setembro 2014, [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt), pp. 221-232. Acesso em 14/novembro/2020.
- VOCÊ também pode dar um Presunto Legal. Direção de Sérgio Muniz. São Paulo: s/p, 1971/1973. 1 vídeo (39 min.), PB. Disponível em [https://www.youtube.com/results?search\\_query=voc%C3%AA+tamb%C3%A9m+pode+dar+um+presunto+legal+](https://www.youtube.com/results?search_query=voc%C3%AA+tamb%C3%A9m+pode+dar+um+presunto+legal+). Acesso em: 14. nov. 2020.
- Zanini, Walter. Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte. Organização Eduardo de Jesus. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

## Nota biográfica

Silvia Helena Cardoso, artista, antropóloga e professora universitária; Doutora em Artes e Mestre em Múltiplos Meios, IA/ UNICAMP; Bacharel em Ciências Sociais/Antropologia, FFLCH/ USP; Fotógrafa, Filmmaker e Viajante; Desenvolve pesquisa com as populações indígenas na Amazônia Oriental; Como Artista, desenvolve ensaios fotográficos e filmes digitais autorais; Atualmente, é professora universitária no curso de Licenciatura em Artes Visuais/FAV/ UNIFESSPA; De São Paulo Capital para Marabá no Sudeste do Pará onde reside e transita entre “cidades potencialmente visuais”.

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/9139447923408621>

Email: [silvia.cardoso@unifesspa.edu.br](mailto:silvia.cardoso@unifesspa.edu.br)

# Habitus para um corpo possível: caminhar com os objetos-roupa de Martha Araújo

*Habitus for a possible body: walking with Martha Araújo's wearable objects*

SUSANA PIRES

AFILIAÇÃO: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, departamento de Pintura. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa

**Resumo:** Martha Araújo nasceu em Maceó, no Brasil, em 1943. Durante a década de 1980 Araújo desenvolveu um conjunto de objetos vestíveis, destinados a promover experiências para o corpo. Nestes panos penetráveis, como "Hábito/Habitante" (1982-1985) o público é convocado a vestir a obra. O ato performativo conducente da experiência é estruturado a partir da dupla possibilidade de *soltar* ou *juntar* o hábito (roupa) ora dos limites físicos da habitação (galeria), ora de corpos próximos. Este texto propõe revisitar a proposição poética da obra como imagens de ensaio para um futuro próximo.

**Palavras chave:** hábito / tecido / intercorporeidade / gestos / isolamento.

**Abstract:** *Martha Araújo was born in Maceó, Brazil, in 1943. During the 1980s Araújo developed a set of wearable objects, designed to promote experiences for the body. In "Habit/Inhabitant" (1982-1985), the public is invited to participate wearing the art work. By the use of velcro tape, this performance object is a proposal to choose to free or to join the habit (clothing) from the gallery's physical limits or form the body of other participants. This paper proposes to revisit Araújo's poetic propositions as rehearsal landscapes for one near future.*

**Keywords:** *habit / textile / intercorporeality / gestures / isolation.*

## 1. Introdução

Habitamos um corpo. Cada corpo ocupa uma espacialidade própria e, como todos os territórios, possui uma fronteira de resistência e abertura ao que lhe é estrangeiro, *o(s) outro(s)*.

A relação entre os corpos é caracterizada por um *com*, que é por si a condição de um *nós*. Nesse sentido, a intercorporalidade alicerça-se num espaço de negociação (empatia e conflito). No âmago da coexistência paira um intento: *Como fazer sensibilidades diferentes viver em harmonia?*

Martha Araújo firmou-se no panorama da arte contemporânea brasileira com um discurso irreverente sobre os limites do corpo próprio num espaço de compromisso entre a liberdade individual e um ideal social comum. A matriz conceptual de Araújo, implicada na dicotomia repressão/autodeterminação, remete ao período da Ditadura Militar Brasileira (1964-1985). Todavia, a premissa da obra permanece atual. Hoje, mais do que nunca, os corpos funcionam como vetores éticos. *Aproximar, ligar* ou *soltar*, atos deliberados pelas proposições poéticas de Araújo, entendidos como ações de relação recíproca, são agora foco de um compromisso desregulado face a *habitus* anteriores. Nesse âmbito, o presente texto propõe revisitar a série “Habito/Habitante” (1982-1985) de Araújo como ponto de partida para uma reflexão infundida sobre o isolamento, o medo *versus* a vontade de proximidade física e os gestos suspensos que urgem à reconstrução do tecido social.

## 2. *Habitus* para um corpo possível

Martha Araújo indaga os compromissos sociais e humanos que o corpo de cada um de nós protagoniza na relação com os outros e com o espaço em que nos movemos. Confronta as imposições explícitas e implícitas dos gestos comuns através de exercícios fenomenológicos que aferem estimular as capacidades sensoriais do corpo.

Com uma obra vasta e permeada pela experimentação, a identidade da sua produção artística eleva-se através de proposições que combinam *performance* e escultura, ou seja, “objetos performativos” de base têxtil. Cada objeto vestível implica uma determinada ação, potencia movimentos e gestos disruptivos ao espectador dentro do espaço expositivo, ou ainda a uma relação de proximidade entre os diferentes participantes por via das estruturas que os conectam.

Os têxteis estão no âmago da experiência humana, cercam os corpos no contacto com o mundo. Sobre os corpos, moldam a forma como nos movemos. No fluxo das interações corporais o vestuário funciona no limiar do sujeito, gerindo os predicados interiores e exteriores de cada um. Na obra de Araújo o têxtil



**Figura 1** · Martha Araújo, "Hábito/Habitante" (1982-85).  
Velcro e tecido. Fonte: Galería PM 8.

**Figura 2** · Martha Araújo, "Hábito/Habitante" (1982-85).  
Velcro e tecido. Fonte: Galería PM 8.



**Figura 3** · Martha Araújo, "Hábito/Habitante" (1982-85).  
Velcro e tecido. Fonte: Galeria Jaqueline Martins.

**Figura 4** · Martha Araújo, "Hábito/Habitante" (1982-85).  
Velcro e tecido. Fonte: Galeria Jaqueline Martins



**Figura 5** · Martha Araújo, "Hábito/  
Habitante" (1982-85). Velcro e tecido. Fonte:  
Galeria Jaqueline Martins

assume um discurso e função duplos, a membrana protetora e simultaneamente mediadora na comunicação com os outros corpos. Tais premissas elevam-se na série “Hábito/Habitante” (1982-1985).

“Hábito/Habitante” decorre de três proposições distintas. Formalmente materializa-se por largos ponchos de tecido, completados com tiras de velcro ou cordas. O ato performativo conducente destas experiências é estruturado a partir da dupla possibilidade de *soltar* ou *juntar* o hábito (roupa) ora dos limites físicos da habitação (galeria), ora de corpos próximos (outros participantes).

No primeiro conjunto formal (Figura 1) um poncho de tecido negro é apresentado como um semicírculo bidimensional adjacente à parede no espaço expositivo, isto é, subscrevendo os pressupostos próprios da pintura. Contudo, a construção minimalista solicita o espectador a interferir na sua silenciosa estaticidade. O participante é convidado a vestir a obra e, conseqüentemente, a desprender-se das estruturas arquitetônicas, numa dinâmica de desapego (Figura 2). Dentro do hábito negro, o participante explora o espaço da galeria como quem ensaia os primeiros passos de liberdade. Procura reconhecer as volumetrias do local e as possibilidades de movimento após o aprisionamento. Por meio de um gesto simples (separar-se pelo velcro), Araújo induz o corpo a desafiar limites.

Quando Martha Araújo ofereceu, pela primeira vez, ao público a possibilidade de vestir um *hábito*, despreendendo-se de formatações impostas e das barreiras físicas do espaço, quis encenar uma metáfora pela autonomia de um indivíduo capaz de controlar a sua própria deriva pessoal, um indivíduo capaz de fazer as suas próprias escolhas. Num momento em que o Brasil chegava ao fim de um regime ditatorial severo, impunha-se a necessidade de contestar todas as forças de dominação social, física e simbólica. Neste contexto, o ato de desprender surge como fonte da intencionalidade de restituir ao corpo a sua capacidade criativa.

Num outro conjunto da mesma série (Figura 3 e 4), Araújo usou o mesmo sistema de velcro para potenciar os atos de *unir* ou *soltar* duas partes distintas de um poncho duplo, ou seja, pensado para ser usado simultaneamente por duas pessoas. Nestas estruturas-roupa o gesto de um participante convida à resposta do gesto do outro. Entende-se que o impacto de um corpo sobre outro parece ser proporcional à força que se estabelece entre ambos. Encenam-se coreografias de conjunto. O tecido que os veste, é o tecido que os liga e que expõe as ligações como um excesso de visibilidade que não vulgariza o evento, que antes o remete para a aceção mítica do fio invisível que cose os corpos com significado entre si.

Ainda sob o título “Hábito/Habitante”, um outro objeto vestível é composto por um enorme círculo de tecido laranja com oito perfurações circulares, próximas entre si (Figura 5). Esta construção está pronta para ser habitada por quatro indivíduos. No entanto, é um convite perverso, pois dentro dela, se aceitarem o desafio, ficarão aprisionados. Mais uma vez a “experiência-ação” sintoniza uma metáfora social, uma vez presos na obra só com movimentos de conjunto e coordenados vão conseguir retornar à liberdade do corpo, ou seja, só a coesão permite a libertação da opressão.

Depreende-se que obras têxteis de Martha Araújo são adereços vestíveis que prescrevem determinadas ações. Dentro da obra, os participantes ficam desde logo limitados à geometria de movimentos que esta permite. Todavia, salienta-se que o tempo da ação, a duração e a suspensão dos gestos quotidianos prevêem um desequilíbrio de posturas normativas.

No corpo que se empresta à obra de Araújo dissipam-se as referências do gesto aprendido. Encena-se um novo real em que hábitos anteriores são momentaneamente abandonados ou simplesmente questionados. Assim evidencia-se nestes trabalhos a proximidade etimológica, pouco inocente, entre hábito (costume), hábito (traje) e habitação, trilogia ancorada no termo *habitus* que do latim se traduz como “o estado do corpo ou de uma coisa.”

Na matriz aristotélica, *habitus* designa: as características do corpo e da alma adquiridas num processo de aprendizagem. Pierre Bourdieu atualizou o conceito, legitimando-o como um princípio de correspondência entre as práticas individuais e as condições sociais de existência (Bourdieu, 1994). Bourdieu analisou as disposições do esquema corporal, os movimentos, as técnicas e os usos do corpo como princípios ordenáveis, capazes de orientar ações de maneira inconsciente e sistemática. Contudo, contra a primeira evidência que faria do corpo o produto de uma construção social e conseqüentemente o vínculo antropológico para a pertença ao coletivo no qual se insere, a teoria do *habitus* de Bourdieu entende-se como um sistema de disposições para a ação que procura incorporar todos os graus de liberdade. Conclui-se que, os gestos e as posturas que consideramos adquiridos se reinventam constantemente face a novas situações e ambientes. É necessário expor o corpo aos seus próprios limites para que este se reinvente. Aprendemos isso com as preposições de Martha Araújo.

“Hábito/Habitante” é um jogo que propõe “prender-para-soltar”, um ensaio de libertação potenciado pelo velcro, que emerge como alusão da vida coletiva, a busca da libertação ao que nos é imposto, a nós mesmos e às regulamentações omnipresentes do espaço público.

Ao nos debruçarmos sobre a obra de Araújo, facilmente esboçamos uma proximidade entre as suas pesquisas plásticas e o legado de artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica ou Lygia Pape. O paralelismo estabelece-se na realização de artefactos de carácter escultórico conceptualizados para promover experiências para o corpo em contexto estético, subsequente de uma reflexão sobre a escassez de liberdade, os vínculos sociais implícitos e o próprio sistema da arte.

Todos eles engendraram dinâmicas de grupo propostas sob a epítome da concretização metafórica dos vínculos sociais e afetivos. A relação com o outro e a intercorporeidade são usadas como tema e como obra. O objeto-ponte inaugura a relação espacial entre intervenientes, que são eles também parte da obra. O objeto-roupa surge como elemento propositivo que desafia o sujeito num espaço de vivência coletiva efémera. O têxtil assume-se como materialidade e protagonista do próprio discurso, o tecido conectivo indaga e promove o tecido coletivo.

“Hábito/Habitante” debate-se por uma intercorporeidade que não se estabelece na homogeneidade, mas que permite várias modalidades de encontro, que se desregula e se engendra na fluidez aleatória do espaço tangível. Entre o sinal de protesto e a participação lúdica, estas vestimentas são a expressão utópica de um regime participativo, onde todos se podem ligar, onde todos podem entrar, experimentar e criar. Neste contexto poderá afirmar-se que os objetos de pano de Martha Araújo geram práticas comunicativas que estetizam a intercorporeidade. Propõem heteropias corporais desreguladoras sobre a construção de um corpo coletivo, pelo simples ato de vestir.

## **Conclusão**

Em 2015 a Galeria Jaqueline Martins em São Paulo apresentou uma retrospectiva da obra de Martha Araújo sob o título “Para um corpo pleno de vazios”. Nesta exposição, além das estruturas têxteis anteriormente referidas, estavam presentes obras como “Para um corpo de desejos adormecidos” e “Para um corpo e o seu duplo” (1986/2016). Genericamente estes três títulos induzem uma reflexão à aposta nas proposições relacionais de “Hábito/Habitante”.

“Para um corpo de desejos adormecidos” (1986/2016) são formas escultóricas pensadas para acolher um ser isolado, cansado, resguardado num falso conforto. São formas para um corpo inerte que parece ter olvidado a força empática dos gestos conjuntos.

O ano transacto de 2020 e os primeiros meses de 2021 conduziram-nos a uma existência privada da coexistência, nos moldes que conhecemos. A distância assegura agora o respeito e o cuidado pelo outro. Podemos perguntar que sentido tem existência sem a coexistência, quando a proibição do toque é uma forma de salvaguardar a vida de outra pessoa, bem como a nossa.

Somos ser de relação. O êxtase decorre pela contingência do que é distinto. Estamos em con(tacto), com os outros, na medida em que existimos. Enquanto aguardamos um futuro próximo onde o facto de nos soltarmos dos limites, agora impostos ao corpo, não vai mais implicar a vida/saúde do outro, podemos-nos debruçar sobre os registos fotográficos das performances de “Habito/Habitante” como proposições para readquirir *habitus* adormecidos. Nesse sentido a obra referenciada apresenta-se como imagem coreográfica de um ensaio de liberdade e humanidade que urge no, *já amanhã*, por vir.

### **Agradecimentos**

A autora agradece ao CIEBA (Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes) o apoio para este trabalho de investigação.

### **Referências**

Barthes, Roland (2003). Como viver junto: Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: Martins Fontes

Bourdieu, P. (1994). Sociology in Question. Thousand Oaks: SAGE. ISBN 978-0803983380

Nancy, Jean-Luc (2000). “Being Singular Plural.” Stanford University Press (Meridian – Crossing Aesthetics), California.

Salas, Francisco (2015). Martha Araújo. Disponível em: <http://www.pm8galeria.com/exhibitions/51/habito-habitante>. (Consultado a 12/01/2021).

### **Nota biográfica**

Susana Pires é artista visual e investigadora. Doutorada em 2020 pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Ciência ID 641A-3D30-F430

Email: [pi.susana@gmail.com](mailto:pi.susana@gmail.com)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Departamento de Pintura. Largo da Academia

Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa

# Pontes para ti: a delicadeza de *Incorpo*

*Bridges to you: the delicacy of Incorpo*

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

Brasil, Artista Plástica, Pesquisadora e Professora Universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação — Universidade Estadual Paulista / Departamento de Artes e Representação Gráfica. E-mail: joedy.bamonte@unesp.br

**Resumo:** Susana Pires tem como prioridade a busca pelo intangível ao aproximar as linguagens pictórica e têxtil. Na fruição da obra, o espectador é convidado a absorver emoções por meio do aguçamento ao tátil e à visão. *Incorpo* é o objeto de contemplação e leitura escolhido para imergir na poética da artista, à luz de Gaston Bachelard (1884-1962), Fayga Ostrower (1920-2001), Donis Dondis (1924-1984) e Roger Scruton (1944-2020).

**Palavras chave:** sensorialidade / arte têxtil contemporânea / pintura / elementos compositivos / Susana Pires.

**Abstract:** *Susana Pires has as a priority the search for the intangible when approaches languages pictorial and textile. In the enjoyment of the work, the viewer is invited to absorb emotions through the touch and vision. Incorpo is the object of contemplation and reading chosen to immerse into the artist's poetics, in the light of Gaston Bachelard (1884-1962), Fayga Ostrower (1920-2001), Donis Dondis (1924-1984) and Roger Scruton (1944-2020).*

**Keywords:** *sensoriality / contemporary textile art / painting / plastic composition / Susana Pires.*

## Introdução

Susana Pires (1980-) é uma artista visual portuguesa com licenciatura em Artes Plásticas (Pintura) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É mestra e doutora na mesma área. Sua produção está voltada para a arte têxtil contemporânea, com obras que trazem a reflexão sobre os suportes dessa linguagem, em zonas limítrofes entre representações pictóricas e tridimensionais. Sua tese, recentemente defendida (2020), enfatiza tais interesses, personificando uma poética na qual o tátil é imprescindível.

Dentre as obras da artista, *Incorpo* terá prioridade na abordagem a seguir, especificando-se a montagem feita em 2014 no Mosteiro de Santa Maria de Flor da Rosa, localizado em Crato, Guimarães (Portugal). Na iluminação, valorizando um cenário do século XIV, as pedras do edifício envolveram as esculturas têxteis, suspendendo-as à medida que nos enleva enquanto espectadores por meio do movimento extasiante do cetim e do veludo vermelhos. Constitui uma estrutura flutuante que se expande para compor a instalação de dimensões variáveis. Ela nasce do tangível, mas evoca o intangível. Toca no que já não mais está presente, revigorando-se nas memórias de tensões, a nos contar emoções e instigar reações. Atenta-se ao poder dessa imagem e da expressividade com a qual os elementos compositivos a sustém. O interesse está nesse momento congelado, estático e vívido, simultaneamente.

Nas elucubrações geradas pela obra instalativa em destaque, tão bem-sucedida em sua montagem, pretende-se construir um texto a partir da imersão na obra e em sua composição. Há uma “narrativa” que é o foco de atenção. É ela que direcionará a uma leitura indissociável da fruição. Para tanto, o aporte teórico virá de Gaston Bachelard (1884-1962), Fayga Ostrower (1920-2001), Donis Dondis (1924-1984) e Roger Scruton (1944-2020), para que o instante poético, a elaboração da obra e a precisão da materialidade sejam esmiuçados enquanto vislumbres de um instante etéreo que me conduz ao outro.

### 1. Eu e o outro

Para iniciar a abordagem que imerge na instalação em questão, pergunto-me sobre o poder da obra de arte e a maneira que se manifesta ao me incluir, reconhecer-me e permitir que compreenda melhor o outro. De quais elementos necessita para que isso ocorra? As respostas envolvem uma complexidade proporcional a todos os escritos e linhas de pesquisa que já foram levantados para se alcançar do que a arte trata. Mas é a partir dessas questões que me debruço para adentrar à obra de Susana Pires.

*Incorpo*, logo à primeira vista se apresentou arrebatadora para mim. Apesar de já ter visitado outras obras da artista, a instalação em questão chamou-me atenção por meio de registo fotográfico (Figura 1). Não a conheço presencialmente e é exatamente no enquadramento feito pela retina de outro espectador onde parece residir minha atração pela obra. Foi sob essa perspectiva e impacto visual que me dispus a escrever.

Na imagem verticalizada de um edifício medieval com um pé direito de aproximadamente dez metros de altura, a serenidade permitida por uma iluminação de cenário românico é garantida por uma estreita janela ao alto, que banha as antigas pedras dispostas cuidadosamente. O ambiente de quase sete séculos, remete ao silêncio, à tranquilidade e paz, que se abre a receber obras que graciosamente pairam no ar como flutuantes formas em tecido vermelho que se estendem e parecem atraídos à verticalidade da construção. São acolhidos e elevados.

*Incorpo* está ali, memórias congeladas de um abraço.

A obra nasceu da série *Abraçatórios*, (2004-2010) na qual a proximidade do contato entre duas pessoas é inscrita nas formas entre os corpos que se aproximam, nos vazios entre essas silhuetas. Na graciosidade do gesto, a poesia permanece. Os corpos já não estão, mas as lembranças dos instantes, dos segundos vividos, provavelmente como eternos, são a “materialidade” da forma abstrata em vermelho. É disso que a obra parece ser composta. Ela foi configurada por doçura e pelo acalanto do momento extasiante que alcançou o tangível, concreto como os corpos que antes se encontraram, uma verdade que não pode ser apagada.

Os corpos já não estão, já não são vistos. Onde estarão? Na forma livre da abstração, a emoção constrói elos e pontes para o outro. Na elaboração do que é belo e na busca da artista, volto-me às palavras de Roger Scruton, que traduzem o inalcançável do qual *Incorpo* trata:

*As cenas imaginadas, por sua vez, não são realizadas, mas representadas; elas se apresentam imbuídas de pensamento e estão longe de ser substitutos colocados no lugar do inalcançável. Antes são deliberadamente postas à distância, num mundo próprio. A convenção, o enquadramento e a coibição são partes integrantes do processo imaginativo. (Scruton, 2013:115)*

A proximidade com a obra nos chama ao encaixe às presas, aos preenchimentos, à compreensão do todo, do qual trata a teoria da Gestalt (Dondis, 2015). É nessa visão do todo que adentramos à obra, alcançando-a à medida que também somos alcançados por ela.



**Figura 1** · *Incorpo*, Susana Pires, instalação, tecidos variados, arame e esponja, dimensões variáveis, 2014. (Fonte: acervo da artista).

**Figura 2** · *Incorpo*, Susana Pires, instalação, tecidos variados, arame e esponja, dimensões variáveis, 2014. (Fonte: acervo da artista).

## 2. Ver e Tocar

Em *Incorpo* somos convidados à ação experienciada e expressa pela artista. No que diz respeito aos aspectos visuais, sem dúvida, o vermelho é de suma importância para a composição, cor constantemente utilizada por Pires em sua poética. Esse é um recurso expressivo preciso e recorrente na poética de Pires e sua importância se dá tanto no sentido da saturação quanto do contraste e estranhamento, o que pode ser investigado e melhor entendido a partir das palavras de Donis Dondis:

*Quanto mais intensa ou saturada for a coloração de um objeto ou acontecimento visual, mais carregado estará de expressão e emoção. Os resultados informacionais, na opção por uma cor saturada ou neutralizada, fundamentam a escolha em termos de intenção. (...) O processo de abstração é também um processo de destilação, ou seja, de redução dos fatores visuais múltiplos aos traços mais essenciais e característicos daquilo que está sendo representado.”* (Dondis, 1991:90-1)

Se, para as artes visuais, o anseio do artista é transposto por meio de elementos que podemos tocar, ver, no caso da obra aqui enfatizada, a cor é o veículo potente para que movimento, proporção, contraste e estranhamento agucem os sentidos e a sensibilidade. Em forma abstrata, a anatomia do desenho em vermelho constitui o foco para nos conduzir à leitura, o que pode ser verificado no detalhe da obra na imagem a seguir (Figura 2).

A partir do alcance da vida, mencionado por Ostrower (1987), podemos ser impelidos a questionar sobre os momentos da história nos quais a obra de arte nos acordou. Assim como a importância do uso da cor, da tonalidade e do contraste, a textura, a forma, o volume e o movimento também podem nos aguçar ao tátil e, conseqüentemente aos anseios da alma e das emoções, o que pode ser enfatizado nas palavras da artista plástica e educadora:

*(...) criar representa uma intensificação do viver, um viver-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida.* (Ostrower,1987:28)

Algo mais grandioso do que a própria vida é buscado pelo artista durante seu processo criativo. Ao compreendê-lo, estamos sensíveis à busca que também é nossa enquanto espectadores, daí a importância da percepção de reciprocidade existente entre artista e espectador/telespectador. No que tange a



**Figura 3** · *Incorpo*, Susana Pires, instalação, tecidos variados, arame e esponja, dimensões variáveis, 2014. (Fonte: acervo da artista).

**Figura 4** · Frame de *Wings of desire*, Wim Wenders, 1989. (Fonte: Wenders, 1989).

essas aproximações, apresento uma imagem de Pires interagindo com sua obra e, para enfatizar minha abordagem a respeito da delicadeza tátil, aproximo-a de outra imagem, nesse caso um *frame* da obra *Wings of Desire*, de Wim Wenders (1945 —).

O filme do cineasta alemão é contextualizado no período próximo ao fim da Guerra Fria, em uma Berlim vulnerável vista sob a ótica monocromática de anjos atentos às emoções da humanidade. O visível e tangível são experienciados de maneira sensível, trazendo reflexões sociais, políticas por meio de uma estética *noir* que concentra o olhar do espectador em expressões e gestos. Na cena, o anjo Cassiel identifica-se com as emoções humanas, à esquerda, tem a cabeça recostada sobre o ombro de um jovem humano, que está em sofrimento.

Em *Wings of Desire*, a busca ao enlevo também é traduzida. Na primorosa direção de arte de Heidi Lüdi (1949- ), a imagem pictórica e estática é destacada. Tão caro ao processo criativo de Wenders, chegando a ser praticamente sua matéria-prima, o enquadramento fotográfico é potencializado, oscilando entre o tangível/ intangível.

Dessa forma, destaco, dentre minhas referências poéticas, a aproximação das obras (vistas a seguir) e nelas, os valores afetivos e sensíveis que despertam minha atenção em *Incorpo*. Para destacá-los, tomo a liberdade transpor a imagem de Susana Pires a uma versão em preto e branco, mesmo recurso expressivo utilizado no filme alemão para destacar a gestualidade (Figura 3, Figura 4).

Seja na tocante cena, na direção de arte ou no roteiro da obra, o sublime está manifesto sobre a obra do diretor alemão, em busca do amor, do afeto e do outro, da complexidade em ser aceito e em alcançar as dimensões de beleza, dor e completude envolvidas no relacionamento. O que Scruton define ao descrever a potência de uma obra de arte: “Ela tenta mostrar, no nível emocional mais profundo, que tudo aquilo que verdadeiramente estimamos, inclusive o amor, depende no fim das contas do sofrimento e de nossa liberdade de aceitar o sofrimento no interesse do outro.” (Scruton, 2015:230).

### 3. Enlevar e alcançar

Ao estender a leitura de *Incorpo* e de outras obras artísticas ao sublime, deparo-me com os valores da permanência, da grandiosidade e da fragilidade ao dispor do potencial criativo e da delicada composição visual na qual movimento, contraste, direção, iluminação, cor podem nos transportar, afirmando presenças, como diria Gaston Bachelard (1884-1962): “Mas para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento de alma. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença.” (1993:06).



**Figura 5** · Frame de AMA, Julie Gautier, 2018. (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=bdBuDg7mrT8&list=LLtw6q5885iITywOy-kaL2Q&index=245>)

**Figura 6** · Frame de Adore, Julie Gautier, 2019. (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aFVzcyCAQg>).

A última aproximação que proponho salienta a leveza da qual a obra é feita. Essa é imprescindível para evocar a sensação de diluição, de suspensão, quando a gravidade é transposta. Tais características remetem ao etéreo, puro e nobre, sobrepujando a fisicalidade. Tratam de sentimentos, abstrações, substâncias voláteis ou líquidas. Remetem à transcendência, ao que está acima do visível ao que subsiste às configurações terrenas, o que podemos ver em obras como “O êxtase de Santa Teresa” (1647-1652), de Bernini, por exemplo.

Dentro de um contexto mais atual, busco em outras obras o mesmo desafio à gravidade da composição barroca em mármore ou dos corpos em veludo e cetim de Pires, os quais mesmo banhados em um vermelho intenso parecem pairar graciosamente. Dessa forma, chego às imagens das coreografias de Julie Gautier (1979-), registradas nos curta-metragens de Guillaume Néry (1982 — ) AMA (2018) e “*Adore*” (2019).

Enquanto *Incorpo* traz a memória ou o anseio pelo encontro, nas criações da bailarina francesa, o corpo flutua e reage, vencendo os desafios propostos pelo estado líquido. Em um, estruturas sustentam as formas no ar, em outro, a água as envolve. Estamos em arrebatamento em ambos os exemplos.

Perante as emoções despertas e as reflexões que a lembrança do abraço pode gerar, o verbal passa a não ser suficiente para expressarmos o que sentimos. Os tecidos guardam resquícios do afeto que recentemente deixaram suas marcas. Há uma dança que se perpetua no silêncio, como silentes também estão os corpos que ali não estão. Em AMA e *Adore*, eles estão na água. Como as três obras podem se complementar!

Na primeira obra mencionada, Gautier utilizou uma das piscinas mais profundas do mundo (45 metros de profundidade), localizada em Pádua, na Itália, para desenvolver uma coreografia de três minutos. Na segunda curta-metragem, o cenário é um cenote na região de Cancún, no México.

Nas duas coreografias podemos identificar os movimentos que permitem à anatomia humana a sensação de suspensão e dramaticidade evocados também na instalação de Pires. A estrutura corpórea está à disposição das mesmas estruturas visuais que vemos na instalação disposta no mosteiro português: linhas, curvaturas, movimento, leveza, centralidade, unidade. Somente o vermelho não está presente (Figura 5, Figura 6).

Ao nos enlevar, uma obra pode nos conduzir, nos levar ao outro como pontes construídas para possibilitar um encontro de humanidade. No sublime e na beleza, nossas almas são suspensas. Encontramo-nos sem nos perceber, pois estamos com os olhos voltados para o alto e, quando percebemos, estamos juntos em nossas esperanças e necessidades. A obra nos enlevou e nos alcançou.

## Considerações finais

Na fruição das obras apresentadas, pontuo a importância da emoção na obra de arte, a valorização do que nos é mais caro... sabemos o que temos em comum enquanto estamos sendo enlevados. Alguém está a nos produzir preciosidades, a nos mostrar nossos cristais, por isso ficamos tão surpresos quando nos deparamos com eles a nossa frente, de forma tão sincera e visceral. A arte pode nos tocar e arrebatar e, por conseguinte, chegar a ti e a mim.

## Referências

- Bachelard, Gaston (1996). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0234-0.
- Dondis, Donis (2015). *A sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fonte. ISBN-13: 978-858-063-247-7.
- Gaultier, Julie. (2018). *AMA*. Dir. Guillaume Néry, 07 min. <https://www.youtube.com/watch?v=bdBuDg7mrT8&list=LLtw6q5885ilTtywOy-kaL2Q&index=245> [11 de fevereiro de 2021]
- Gaultier, Julie. (2019). *Adore*. Dir. Guillaume Néry, 4' 27" min. Color. <https://www.youtube.com/watch?v=aFVzcyCAQg> [11 de fevereiro de 2021]
- Ostrower, Fayga. (1987). *Criatividade e processos de criação*. São Paulo: Vozes. ISBN-13: 978-853-260-553-5.
- Pires, Susana. (2020) *Uma questão de tacto: das morfologias do toque à poética da intercorporeidade*. Tese de doutoramento em Belas Artes — Pintura. Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/45933> [23 de fevereiro de 2021]
- Scruton, Roger. (2013). *Beleza*. São Paulo: É Realizações. ISBN: 978-85-8033-145-5.
- Scruton, Roger. (2015). *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações. ISBN: 978-85-8033-221-6.
- Wenders, Wim. (1989) *Wings of desire*. Dir. Wim Wenders, 168 min. 35 mm. Color.

# A Pintura Mitológica de Carlos Reis: Arte, História e Nacionalismo entre a Monarquia e a 1ª República

*The Mythological Painting of Carlos Reis: Art, History and Nationalism between the Monarchy and the 1st Republic*

MARIA JOSÉ MARINO MARCELA COELHO

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.

**Resumo:** Carlos Reis foi um dos mais prestigiados pintores naturalistas portugueses do início do século XX. Assumiu a estilística que Silva Porto promovera nos anos de 1880, reunindo à sua volta uma elite artística formada pelos discípulos da Academia de Belas-Artes. Fundou diversos grupos que tinham como desígnio pintar a paisagem e a vida rural portuguesa num contexto ar-livrista na linha estética de Barbizon. O presente artigo destaca as pinturas mitológicas de cariz decorativo que viria a realizar, sob encomenda, com o mesmo carácter cenográfico que utilizava no tratamento da paisagem.

**Palavras chave:** Carlos Reis / Pintura de História / Pintura Mitológica / Arte / Nacionalismo.

**Abstract:** *Carlos Reis was one of the most prestigious Portuguese naturalist painters of the early 20th century. He followed the stylistics that Silva Porto promoted in the 1880s, gathering around him an artistic elite formed by the disciples of the Academy of Fine Arts. He founded several groups whose purpose was to paint the Portuguese landscape and rural life in an open air context in the aesthetic line of Barbizon. This article highlights the mythological and decorative paintings that he produced, on request, with the same scenographic character that he used in the landscape treatment.*

**Keywords:** *Carlos Reis / History Painting / Mythological Painting / Art / Nationalism.*

## 1. Carlos Reis — Breve Enquadramento Biográfico

Carlos António Rodrigues dos Reis (Torres Novas, 1863 — Coimbra, 1940) foi um dos expoentes da pintura naturalista portuguesa do início do século XX [Figura 1]. Desde cedo manifestou uma tendência artística inata, tendo-se inscrito nas Belas-Artes de Lisboa em 1881. De origens modestas, debateu-se com dificuldades de natureza financeira dado o agravamento das condições económicas da família em consequência do falecimento de seu pai nesse ano. Em 1882, por intermédio de um parente, trava amizade com o príncipe herdeiro D. Carlos, grande amante das artes, cujo suporte lhe permitiu estudar Pintura em França. O futuro rei de Portugal atribuiu-lhe uma pensão mensal que manteve durante cerca de oito anos, período em que o artista frequenta o curso em Lisboa e também durante o tempo em que foi bolsheiro do Estado em Paris (1889 a 1895), tendo aulas com o famoso retratista parisiense Bonnat (Costa, 2008: 278). Participa em 1886 e 1887 nas exposições do Grupo do Leão (1881-1889) enquanto ainda estudante na Academia de Belas-Artes.

A grande amizade com o monarca, que lhe permitiu mover-se no círculo aristocrático e que durou até ao Regicídio, valeu-lhe, após a implantação da República, o afastamento do cargo que então ocupava como primeiro Diretor-Conservador do Museu Nacional de Arte Contemporânea (1911-1914), aberto nas salas do Convento de São Francisco. Monárquico assumido, foi substituído pelo pintor Columbano Bordalo Pinheiro que assumiu a Direção a partir dessa data. A imprensa atribuiu este afastamento a motivos políticos devido às suas inclinações monárquicas, mas ao facto não terão sido alheias as dificuldades de relacionamento com o Conselho de Arte e Arqueologia e com José de Figueiredo, que lhe sucedeu no Museu das Janelas Verdes [Museu Nacional de Belas-Artes] após o mandato que cumpriu de 1905 a 1910, e com quem teve de tratar da transferência das coleções para o Convento, para acolher a produção artística portuguesa posterior a 1850 (Silva, 1994: 14), reformulado o património nacional e classificados os monumentos pátrios, após a desamortização das corporações religiosas ocorrida em 1834.

O seu talento permitiu-lhe atingir uma carreira artística de relevo, tendo exercido o cargo de professor de Pintura de Paisagem na Real Academia de Belas-Artes de Lisboa [Escola de Belas-Artes desde 1911] de 1896 até 1933, sucedendo a Silva Porto (1850-1893) depois de competir pelo lugar com António Ramalho e Artur Melo. A par do ensino artístico apoiou a criação de várias organizações promotoras das Artes. Em 1901 constituiu-se como membro fundador da Sociedade Nacional de Belas-Artes, ocupando lugares na Direção em 1903, 1909 e 1911, participando assiduamente nas exposições realizadas por esta.



**Figura 1** · Carlos Reis aos 17 anos, in Reis, 2006.

**Figura 2** · Inauguração da 1ª Exposição do Grupo Silva Porto em 1927. Da esquerda para a direita: António Saúde, João Reis, Falcão Trígoso, o Presidente da República Óscar Carmona, Carlos Reis, Frederico Aires, Alves Cardoso. Espólio da família do pintor Alves Cardoso, in Reis, 2006.

**Figura 3** · Carlos Reis, *A Feira*, 1910. Óleo sobre tela, 277 x 400 cm. Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt>

Foram Carlos Reis e o escultor Tomás Costa (1861-1932) que se esforçaram por obter da Câmara Municipal de Lisboa a concessão do terreno da Rua Barata Salgueiro para a sede e galeria de exposições da SNBA, o que foi alcançado em 1906 (Gonçalves, 1963).

Foi mentor da Sociedade Silva Porto, fundada em 1900, que se manteve ativa até 1912. Com alguns alunos funda o Grupo *Ar Livre* (1910-1923), antecessor do *Grupo Silva Porto* (1927-1940) [Figura 2] cujo fim seria ditado pela sua morte, inserindo-se numa abordagem ar-livrista e num estilo pictórico que pretendia captar os aspectos definidores da paisagem e das vivências populares nacionais, num modelo marcadamente rural, prolongando a estética naturalista pelas primeiras décadas de Novecentos. A partir de 1918 fixa-se na serra da Lousã onde constrói *atelier* no *Casal da Lagartixa*, colhendo inspiração nos motivos campestres aí encontrados e nos costumes locais, iconografia que desenvolve na sua pintura de paisagem [Figura 3].

Carlos Reis, quer enquanto professor, quer enquanto promotor de vários grupos artísticos, manteve ao longo de quatro décadas (1900-1940) as referências e a metodologia de Silva Porto, que tinha substituído como regente da cadeira de Pintura de Paisagem, marcando sucessivas gerações de artistas. A proposta naturalista que evocava a memória do mestre perpetuava uma interpretação nacionalista do imaginário veiculado pelas pinturas expostas, definindo, a partir delas, códigos de identidade nacional (Serrão, 2009:360).

Pintor da terra e das gentes com uma extraordinária grandeza realista, de acordo com Pamplona (1964:26) soube encontrar nesses temas “uma secreta poesia que os transfigura”, não copiando o espectáculo da natureza, mas recriando a sua beleza latente com uma técnica prodigiosa que o caracterizava em todas as obras que produziu. As pinturas de grandes dimensões que apresentou nos salões do Grémio Artístico (1890) e na SNBA introduziram uma exuberância colorida e um brilhantismo inédito à época.

Considerada figura de grande prestígio no ensino e meio artístico, em 1940 ano da sua morte, foi-lhe concedida a Grã-Cruz da Ordem de Santiago. Em 1942 foi atribuído o seu nome ao Museu Municipal de Torres Novas, cujo acervo ficou instalado na Casa Mogo de Melo, onde foi depositado o mais completo núcleo museológico do país sobre a pintura do artista.

## 2. Arte, História e Nacionalismo entre a Monarquia e a 1ª República

O estado da Arte em Portugal sempre esteve intrinsecamente ligado aos acontecimentos políticos e ao desenvolvimento da economia, sendo reflexo de uma mentalidade cultural que se insere num enquadramento social específico.

Desde o último quartel de Oitocentos até à implantação da República emergem vários movimentos articulados como uma causa etnográfica de revalorização dos símbolos pátrios. Em 1880 organizam-se os festejos do Tricentenário de Camões, retomando como foco de fundo ideológico positivista e reafirmações do valor português, a figura do poeta e as significações de uma revivescência nacional. Em 1882 celebra-se o Centenário do Marquês de Pombal, o do Infante D. Henrique em 1894, as Comemorações das Descobertas em 1898-1900.

A instabilidade política de Portugal nas décadas finais de Oitocentos, a braços com crises económicas recorrentes, foi ainda mais abalada pela morte de D. Luís I e as mudanças no trono em 1889. Seu filho, D. Carlos I enfrentaria logo uma grave disputa com as decisões tomadas frente ao *Ultimatum* de Inglaterra em 1890, que cortou a tentativa de afirmação nacional no continente africano, facto que desencadeou em Portugal uma fase anti-britânica e de manifestações patrióticas. A indefinição das fronteiras coloniais portuguesas, territórios de Angola e Moçambique, agravou a situação política do país que sofreu conspirações e mudanças na liderança parlamentar. A somar ao aumento do custo de vida o atraso a que Portugal tinha sido votado há longos anos, gerou uma insatisfação popular enquanto o movimento republicano amadurecia os seus ideais. Frente a um cenário caótico que resultaria no assassinato de D. Carlos e do príncipe D. Luís Filipe em 1908, o insucesso da partilha do governo entre regeneradores e progressistas, levou à implantação em 1910 do regime republicano em Portugal.

O panorama artístico português das décadas finais do século XIX é marcado por uma conjuntura cultural presa a referências literárias românticas com enorme peso sobre os artistas, que exploravam a ideologia liberal promotora da *Regeneração*. Este programa político e económico de renascimento nacional pressupôs uma carga simbólica de esperança e uma luta encetada para recuperar o atraso endémico português. A mentalidade de *fin de siècle* assentou numa ideologia republicana em crescendo que estimulou a elevação da consciência patriótica e a exaltação dos valores nacionalistas associados à simbologia identificadora da pátria portuguesa. A elite cultural que serve o republicanismo adopta então uma atitude proativa perante o estado da Nação, diagnosticando as qualidades, os recursos, e o carácter do país, pelo qual a força republicana irá encetar o *processo de engrandecimento nacional* (Silva, 1997:111-129).

Desde o último quartel de Oitocentos até à implantação da República emergia uma geração de figuras intelectuais, em que se inseriam os grupos artísticos liderados por Carlos Reis. Os ideais oitocentistas, renovados já em Novecentos pela defesa de opções estéticas trazidas pelos pensionistas portugueses via

École de Barbizon, traduziram-se numa atividade dinamizadora do desenvolvimento das artes plásticas em Portugal. As confrarias de artistas contribuíram, assim, para a construção de um modelo identitário nacional junto dos portugueses, referências que atravessariam os anos finais da Monarquia e o advento da 1ª República.

O Naturalismo propagado na senda do Realismo como reacção às opções artísticas oficiais na linha romântica, foi difundido dentro das Academias, cujas opções ideológicas ganhariam eco na produção artística que, centrada no presente, privilegiava um inventário visual de lugares concretos influenciados pelo espírito etnográfico da época. A escola naturalista tratava a matéria numa linguagem acessível e emblemática, em composições luminosas e pinceladas soltas, retratando camponeses e personagens simples integradas numa ruralidade sentida, ou mesmo saloios do entorno lisboeta. A preferência pelo género da paisagem constituía o modelo estético e temático na procura de uma “verdade nacional”, passível de demonstrar a essência do carácter português na sua vertente ruralista, cujos panoramas se tornavam “verbos formuladores de identidades”, não apenas um mero género estético (Mitchel, 2002).

O género paisagístico manteve-se diante de alterações do cenário político-económico na transição do século XIX para o XX, no rumo do persistente legado de Silva Porto, apontado como o instituidor de pintura de paisagem em Portugal e responsável por desenvolver o sentimento nacionalista na arte pictórica, então ensinado por Carlos Reis. O naturalismo vernacular, “pelo seu compromisso identitário no enaltecimento dos valores antropológicos de uma sociedade resistente à industrialização” (Silva, 2012:77), tornou-se um elemento de orgulho nacional.

Apesar do *triumfo do Naturalismo* que correspondia aos anseios de uma arte pretensamente portuguesa, a Pintura de História de teor academizante mantinha-se numa atitude de continuidade face à tradição pictórica oitocentista. Este género pictórico, que só viria a perder importância dos anos cinquenta do século XX em diante (Tavares, 2006), foi adotado por uma série de autores que veiculavam um código historicista portador de sentido nacionalista que reportava a *história pátria* do seu país e o correspondente imaginário de glorificação, consagrando a arte como culto cívico à Nação.

A Pintura de História era ainda considerada como o género artístico mais nobre por evocar o virtuosismo da ação humana nas suas vertentes patrióticas, com evidente apropriação dos temas heróicos e da iconografia mitológica. Numa época em que o país sucumbia perante um sentimento de decadência numa conjuntura adversa, tanto política como económica, o projecto de

reconstrução da nacionalidade do território apoiava-se, portanto, nas fontes historiográficas de um passado épico e monumental, ao mesmo tempo que utilizava a cenografia de grande escala na representação pictórica, estabelecendo um código em que o espectador se percebia parte integrante da História, contribuindo dessa forma para uma missão cívica, pedagógica e reunificadora do estado anímico de Portugal.

“No final de Oitocentos e princípio de Novecentos desenvolvia-se uma larga atividade de decoração em palácios públicos e privados” (França, 1990:194). Os ciclos e as campanhas de pintura multiplicavam-se e os elementos decorativos, vindos de uma tradição clássica e setecentista que o romantismo repusera em vigor, prolongavam-se em esquemas idênticos não acarretando significativa modificação de gosto. A representação de personagens e cenas da mitologia com sentido alegórico, com emolduramentos fantasistas abundavam. Conforme França (1990:313) “a implantação da República em 1910, não alterou as estruturas socioeconómicas da Nação nem as duma vivência estética oitocentista”.

Neste contexto, além das proposições paisagistas de teor naturalista, Carlos Reis mostrou igualmente a sua habilidade pictural numa série de Pinturas de História de natureza alegórica e mitológica, respondendo a várias encomendas públicas e privadas, num período em que as intervenções decorativas e cenográficas aplicadas a luxuosas residências e palacetes se constituíram como uma forma de colecionismo das elites associadas à ostentação de prosperidade.

### **3. A Pintura Alegórica e Mitológica de Carlos Reis**

#### **– Intervenções de Pintura Decorativa**

Como artista consagrado com uma faceta artística multiforme, admirável paisagista e retratista de grande sensibilidade, Carlos Reis recebeu várias encomendas públicas executando trabalhos de decoração pictórica de grandes dimensões aplicada à arquitectura, no Museu de Artilharia, Sala Vasco da Gama [entre 1903 e 1909]; na Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, Sala dos Actos [1905]; no Palace Hotel do Buçaco, na Sala de Leitura e Salão de Baile [1907]; no Paço Ducal de Vila Viçosa [1904 e 1908]; no Palácio Palmela; no Palácio Valle-Flor [entre 1910 e 1915]; no Palácio de São Bento [1935], entre outros, revelando um prodigioso dom artístico. Dada a vasta produção abordamos apenas alguns casos exemplificativos.

No Museu de Artilharia [denominado Museu Militar desde 1926] colaborou no programa de encomendas para a sua decoração, que fizeram deste o mais importante conjunto de pinturas dos fins do século XIX académico, sendo convidado a revestir as paredes da *Sala Vasco da Gama* com pinturas alusivas



**Figura 4** · Carlos Reis, *Concílio dos Deuses — Vénus perante Júpiter e Mapa de Moçambique*, 1903. Óleo sobre tela, 267 x 956 cm. Acervo MML, Sala Vasco da Gama. © MML.

**Figura 5** · Carlos Reis, *Sereias e Tritões acalmam as ondas*, 190.?. Óleo sobre tela, 267 x 520 cm. Acervo MML, Sala Vasco da Gama. © MML.

a poemas épicos camonianos dos Lusíadas. O quadro *O Concílio dos Deuses — Mapa de Moçambique* [Figura 4], que cobre a parede principal, foi concebido para a projetada *Sala das Colónias*, pois a primitiva ideia seria decorar as paredes da sala com os mapas das colónias portuguesas (Catálogo do MA, 1910: 29). Porém, foi depois decidido dedicar a sala a Vasco da Gama, símbolo máximo da era dos Descobrimentos portugueses e da expansão marítima e comercial.

Conforme França (1996:43) esta tela seria de dupla autoria de Carlos Reis e do arquitecto Luigi Manini, também cenógrafo do Teatro Nacional de São Carlos, que pintou o mapa da província de Moçambique no centro da pintura além da grande tela que reveste o teto e que serviu também à seção portuguesa de terra e mar na exposição Universal de Paris de 1900, tendo sido oferecida ao Museu pelo Ministério das Obras Públicas em 1901: “Mas o tecto completa-se na grande parede do fundo em que Manini colaborou também, desenrolando, entre as figuras de Carlos Reis, um mapa de Moçambique”.

À esquerda “figura-se uma audiência solemne de Jupiter no Olympo. O senhor do Universo, sentado em uma poltrona dourada sobre um throno de nuvens escuta Vénus” (Catálogo do MA, 1910: 27) que, cercada pelas três Graças, Euphrosina, Thalia e Aglaia, suplica-lhe a favor dos portugueses, apontando as naus que se dirigem à Índia. França (2004: 197) considera a figura da Deusa “a mais bonita e alva carnação feminina do academismo nacional”. No extremo oposto do quadro, no lado direito, a Fama coroa o escudo de armas de Portugal sustentada por três meninos.

A parede que lhe fica à esquerda é coberta pela tela *Sereias e Tritões Acalmam as Ondas* [Figura 5], representando a viagem para as Índias, em que as entidades mitológicas têm por missão aplacar as ondas por ordem de Neptuno, para facilitar a navegação às três naus comandadas por Vasco da Gama.

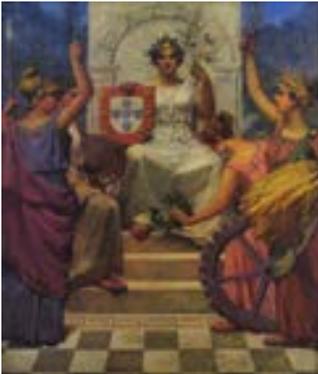
Na parede que fica à direita, Vasco da Gama é levado em triunfo pelo deus Neptuno numa concha puxada pelos hipocampos [cavalos-marinhos] [Figura 6], em triunfal passeio marítimo, entre Ninfas, Sereias e Tritões, que bracejam alegremente nas águas espumosas, os quais por ordem de Neptuno vão aplacando a tempestade.

Os intervalos das janelas na *Sala Vasco da Gama* são também revestidos por telas de menores dimensões [*Cupido, Caravelas a aproximarem-se do Cabo, Caravela a afastar-se do Cabo* — 267x83 cm/cada]. Numa das quais “se vê o Adamastor colerico e espantado pela ousadia dos portuguezes, que elle vê dobrar o cabo das Tormentas até então desconhecido” (Catálogo do MA, 1910: 29). O Adamastor [Figura 7] espregueada das furnas da rocha, em “disforme e grandíssima estatura” vendo-os a dobrar o Cabo, depois denominado da Boa Esperança, até então



**Figura 6** · Carlos Reis, *Vasco da Gama Transportado em Triunfo por Neptuno*, 1909. Óleo sobre tela, 267 x 457 cm. Acervo MML, Sala Vasco da Gama. © MML.

**Figura 7** · Carlos Reis, *Adamastor*, 190.?. Óleo sobre tela, 267 x 205 cm. Acervo MML, Sala Vasco da Gama. © MML.



**Figura 8** · Carlos Reis, *Um Concerto ao Ar Livre no Séc. XV*, 1907. Palace Hotel do Buçaco. Fonte: <https://nona.blogs.sapo.pt/por-terras-de-portugal-hotel-palace>

**Figura 9** · Carlos Reis, *A Primavera*. Teto da Sala Luís XV do Palácio de Valle-Flor. In Leal, 2014.

**Figura 10** · Carlos Reis, *Alegoria à Pátria*, 1935. Óleo sobre tela, 315 x 228 cm. Museu da Assembleia da República, Palácio de São Bento. Fonte: <https://museu.parlamento.pt/>

nunca ultrapassado. Esta é uma figuração alegórica de Camões, de um dos gigantes mitológicos filhos da terra, na sua “postura medonha e má”, que Júpiter venceu e jaz enterrado sob o promontório sul de África que marca o encontro dos oceanos Atlântico e Índico.

No Palace Hotel do Buçaco, os painéis decorativos na Sala de Leitura e no Grande Salão de Baile [Figura 8] são da autoria de Carlos Reis, obra que terminou em 1907. Para o Salão Nobre o artista pintou duas telas com cenas campestres — motivos florestais ao gosto pré-rafaelista *em trompe d’oeil* — enquadrando a lareira no centro da sala e duas portas envidraçadas emolduradas em arco pleno com figuração nas enjuntas. O grande friso decorativo corresponde ao timbre medievalizante, pontuado por personagens características, jograis, bobos e donzelas, que habitam uma floresta.

O edifício foi mandado construir entre 1888 e 1907 pelo rei D. Carlos I como pavilhão real de caça. É exemplar da moda arquitetónica da época conhecida por *Burgenromantik* [Romantismo Castelar], que cultivava uma ode nacionalista à Epopeia dos Descobrimentos Portugueses. Construído ao gosto eclético da época, revivalista e neomanuelino, abundantemente decorado com esculturas e pinturas encomendadas a mestres portugueses da viragem do século, tal como o Museu de Artilharia, insere-se num tipo de projecto denominado de *Edifício Monumental*.

No Palácio Valle-Flor, edifício em que as opções decorativas privilegiam os estilos franceses associados aos luxos contemporâneos, os tetos e as sobreportas foram pintados com trechos paisagistas e mitológicos obedecendo à temática comum, com flores e alegorias à música, tendo Carlos Reis participado na decoração mural entre 1910 e 1915.

Destacam-se várias pinturas decorativas no teto, em formato circular, em compartimentos do andar nobre. Exemplifica-se com uma sala decorada segundo o estilo Luís XV, ou Rocaille, que possui ao centro no teto uma tela da autoria do artista, emoldurada por um friso em gesso pintado de dourado, rodeada por ornamentações em *trompe l’oeil* [Figura 9]. Uma figura feminina semidesnuda, envolta em um magnífico panejamento e com uma coroa de rosas, toca guitarra enquanto seis putti brincam ao seu redor.

Outra obra de relevo na linha alegórica da obra de Carlos Reis encontra-se na Sala do Senado do Palácio de S. Bento. *Alegoria à Pátria* [Figura 10] foi uma pintura encomendada ao artista para figurar na parede da Presidência da Sala das Sessões da Câmara Corporativa do Palácio do Congresso. O processo de encomenda foi conduzido pelo Engenheiro-Delegado Leal de Faria, em 1934, da Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN).

A composição pictórica construída em pirâmide ao jeito renascentista, representa cinco figuras femininas num espaço aquitetónico de interior com chão de pedra enxequetado (preto e branco com gregas rosa) que se abre para um exterior de paisagem. O quadro representa a Pátria recebendo as homenagens das Artes, das Ciências, do Comércio e da Indústria. No eixo central da composição, em plano recuado, uma figura feminina enverga uma toga clássica branca, com diadema dourado e coroa de louros sobre o cabelo. Segura na mão direita as armas portuguesas (brasão com as cinco quinas e seis castelos) e um ramo de oliveira na mão esquerda. Está sentada num trono de pedra elevado sobre três degraus, esculpido com motivos arquitectónicos de costas subidas funcionando visualmente como *drap d'honneur*, com a palavra PATRIA em baixo relevo simulado por *tromp l'oeil*, que enquadra simbolicamente a figura num adequado sistema formal.

Num plano mais próximo e de cada lado vêm-se duas figuras femininas em pé. À esquerda, a que se apresenta de costas com o elmo dourado na cabeça, empunha uma palma na mão direita e um pilo romano na mão esquerda — alegoria bélica correspondente à deusa grega Atena; a outra segura uma paleta com pincéis e compasso na mão esquerda — alegoria às Artes, Pintura e Arquitectura. À direita, a que tem o cabelo coroado de espigas com papoilas, empunha uma palma e uma flor na mão direita e carrega um molho de espigas debaixo do braço esquerdo — alegoria à Agricultura correspondente à deusa romana Ceres; a outra, inclinada para a frente, segura uma coroa de louros na mão esquerda com a menção de depô-la aos pés da figura central — alegoria à Vitória.

O Jornal *A Voz*, de 5 de Janeiro de 1935, comenta:

*... Fica a soberba tela ante a majestosa mesa presidencial, no lugar outrora ocupado pelo retrato imponente de el-rei D. Carlos. Como se sabe, a antiga Câmara dos Pares tem um aspecto de boas linhas artísticas, certamente, mas um tanto pesado na cor e nos elementos decorativos. O quadro sucedâneo vai marcar ali uma nota viva de cor, de graça, de leveza, sem perturbar, todavia, as novas e harmoniosas linhas do conjunto* (Reis, 2006: 318)

## Reflexões Finais

Carlos Reis distingue-se entre os artistas da chamada “segunda geração de naturalistas” tendo sido um dos pintores mais eminentes da viragem do século XIX para o XX. Consideramos uma tríplice visão temática no entendimento da sua obra: produtos ar-livistas com paisagens e cenas de costumes da vida rural sob uma essência romântica, retratos executados com uma virtuosa técnica realista, e pinturas murais de cariz decorativo.

No género paisagístico pintou cenas da vida quotidiana do povo português integrado em paisagens bucólicas, destacando-se pela sua capacidade para transmitir as luminosidades com um extraordinário sentido poético. Na área do retrato ficou reconhecido pela sensibilidade com que representava a realeza e a nobreza contemporânea, e a própria família, captando admiravelmente o requinte aristocrático e as feições, numa diversidade de tipos psicológicos.

Carlos Reis, que assegurou um ciclo estilístico na linha do projecto de Silva Porto, deixou um legado notável entendido no conjunto da sua obra marcada por naturalista, mas também de teor decorativo e académico no que respeita às suas pinturas de iconografia alegórica e mitológica que desenvolveu sob encomenda para distintas entidades, na transição de Oitocentos para Novecentos e continuado nas primeiras décadas do século XX, que temos a oportunidade de apresentar.

A sua produção pictural, impregnada de um forte sentimento lusitano, apresenta naturalmente um diálogo entre os temas que tratou, num período conturbado da nossa História que ficou marcado pelo *Ultimatum* britânico, pela queda da monarquia e pela convulsão social e política que caracterizou a primeira República, correspondendo ao aparecimento de tendências artísticas que coabitaram com a ordem estética de uma elite burguesa pouco receptiva a *modernismos*.

### **Agradecimentos**

A autora agradece ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) o apoio para este trabalho de investigação.

## Referências

- Catálogo do Museu de Artilharia [MA] (1910) 5ª Edição. Lisboa: Typographia Bayard.
- Costa, Lucília Verdelho (2008) "Modernidade e Academismo: França, Espanha e Portugal, diálogo Cruzado" in *Revista de História da Arte* n.º 5.
- França, José-Augusto (1990) *A Arte em Portugal no século XIX*. Vol II. Venda Nova: Bertrand Editora.
- França, José-Augusto (1996) *Museu Militar. Pintura e Escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- França, José-Augusto (2004) *História da Arte em Portugal — O Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença.
- Gonçalves, António Manuel (1963) *Carlos Reis, Director de Museus Nacionais*. Torres Novas: Separata de Nova Augusta, n.º 2.
- Leal, Miguel Nuno Santos Montez (2014) *O Ressurgimento da Pintura Decorativa nos Interiores Palacianos Lisboetas: da Regeneração às Vésperas da República (1851-1910)*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, FCSH-UL.
- Mitchell, William John Thomas (2002) *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pamplona, Fernando de (1964) "No centenário de Carlos Reis: Retrospectiva da sua obra no Museu de Arte Contemporânea". In *Colóquio/Revista de Artes e Letras* N.º 27. Fevereiro. Lisboa: FCG, 26-28.
- Reis, Pedro Carlos (2006) *Carlos Reis*. Lisboa: ACD Edições.
- Serrão, Vítor (2009) "Uma reflexão sobre a memória das imagens: Património Histórico-artístico e Códigos de Identidade Nacional". In *Nação e Identidades: Portugal, os Portugueses e os Outros*. Lisboa: Caleidoscópio, 2009, 359-385.
- Silva, Augusto Santos (1997) "O Povo Nos Seus Lugares". In *Palavras Para Um País: Estudos Incompletos Sobre o Século XIX Português*. 1.ª Edição. Oeiras: Celta, 111-129.
- Silva, Raquel Henriques da; Lapa, Pedro; Silveira, Maria de Aires (coord.) (1994) *Museu do Chiado: Arte Portuguesa 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu do Chiado.
- Silva, Raquel Henriques da (2012) "Museu Nacional de Arte Contemporânea / Museu do Chiado — da fundação aos anos de 1960". In Asensio, Lira, Asenjo & Castro (Eds.) *SIAM. Series Iberoamericanas de Museologia*. Vol. 6, 77-88.
- Tavares, Cristina de Sousa Azevedo (2006) *A Sociedade Nacional de Belas-Artes. Um Século de História e de Arte*. Vila Nova de Cerveira: Fundação da Bienal de Vila Nova de Cerveira.

## Nota biográfica

Maria José Marino Marcela Coelho é artista plástica e conservadora-restauradora de Pintura. Está a realizar o Doutoramento em Belas-Artes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com especialidade em Ciências da Arte e do Património. É Mestre em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea (2016) e Licenciada em Ciências da Arte (2013), também pela FBA-UL [<http://www.belasartes.ulisboa.pt/>]. As suas principais linhas de investigação são os materiais de produção pictórica, a Conservação e Restauro de Pintura, a História da Arte e a Museologia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7638-7059>  
Email: [coelho.mjm@gmail.com](mailto:coelho.mjm@gmail.com)

Morada: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Afiliação no Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

# Do refúgio na Natureza à criação do Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg

*From refuge in Nature to the creation of the  
Frans Krajcberg Ecological and Artistic Museum*

SABINA COUTO\* & DOMINGOS LOUREIRO\*\*

\*AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP), Unidade de Investigação i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, 4049-021, Porto, Portugal. Bolseira de Doutoramento da Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT) — i2ADS/FBAUP.

\*\*AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP), Unidade de Investigação i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, 4049-021, Porto, Portugal.

**Resumo:** O artigo apresenta, de forma resumida, a prática artística de Frans Krajcberg (1921 — 2017), focando essencialmente no Sítio Natura construído em 1966 pelo autor, na Mata Atlântica, no sul da Bahia. Espaço, para o qual foi criado um fundo para a construção da “Fundação Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg” para preservar do lugar e das suas funções pedagógicas. É abordado, ainda, os desenvolvimentos recentes de que a floresta tem sido alvo, com reflexo direto sobre o projeto Museu Ecológico, tornando-se ainda mais urgente a reflexão que Krajcberg tanto defendeu.

**Palavras chave:** Natureza / Frans Krajcberg / Museu Ecológico.

**Abstract:** *The article summarizes the artistic practice of Frans Krajcberg (1921 — 2017), focusing essentially on the Natura Site built in 1966 by the author, in the Atlantic Forest, in southern Bahia. Space, for which a fund was created to build the “Frans Krajcberg Ecological and Artistic Museum Foundation” to preserve the place and its pedagogical functions. The recent developments that the forest has been subject to are also discussed, with direct reflection on the Ecological Museum project, making the reflection that Krajcberg defended so much even more urgent.*

**Keywords:** *Nature / Frans Krajcberg / Ecological Museum.*

## 1. Introdução

Frans Krajcberg (1921 — 2017) de origem judaica, nasceu na Polónia (Kozienice) e vai para o Brasil no período de pós-guerra para esquecer a perseguição nazista, bem como a destruição do seu país e perda da sua família no Holocausto. Krajcberg, no início da Segunda Guerra Mundial, vivia em Czstochowa e pela sua origem judaica foi alvo de muitas perseguições por preconceito racial e nazismo.

O autor foi o único sobrevivente da família devastada pelo Holocausto e durante a sua infância isolou-se nas florestas, como um lugar de refúgio. Na fase da sua adolescência, já com interesses artísticos, revelava angústia pelo racismo e isolamento provocado pela religião. Durante este período, começou a manifestar uma revolta contra a violência do homem e culminou um desejo de se expressar através da arte e da pintura. Viveu com muitas dificuldades financeiras e no período de guerra, fugiu dos campos de concentração e refugiou-se na União Soviética, onde iniciou a sua formação em engenharia e artes na Universidade de Leningrado. No período de 1941 e 1945, tornou-se oficial do exército polaco e chegou mesmo a participar na batalha. Com o fim da guerra imigrou para a Alemanha e estudou na Academia de Belas Artes de Stuttgart, na qual teve oportunidade de aprender com um dos fundadores da Bauhaus, Willi Baumeister (1889-1955), os principais movimentos da arte moderna (Filho, 2015).

Em 1948, aos 27 anos, imigrou para o Brasil por incentivo do artista plástico Marc Chagall (1887-1985), sem noção do idioma e sem recursos, viveu na rua durante uma semana na cidade do Rio de Janeiro. Mais tarde, com ajuda foi para São Paulo e começou a trabalhar na manutenção do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Aqui trabalhou como assistente de Mário Zanini (1907-1971), Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Alfredo Volpi (1896-1988), que se tornaram importantes artistas plásticos brasileiros e com quem criou amizade. Esta experiência de guerra, de perseguição, preconceito racial, de sobrevivência e perda levou-o a querer tratar e expor a barbaridade do homem. Mas, foi o ano de 1948 que ditou o rumo da sua prática artística pelo impacto do que assiste das ações humanas sobre as florestas brasileiras. No entanto, é na 1ª Bienal Internacional de São Paulo (1951) que consegue expor duas pinturas e assim, inicia a carreira artística (Fernandino, 2014).

Krajcberg refugiou-se na Natureza e direcionou a sua prática artística para uma linha naturalista, na qual, utiliza diversas expressões e materiais, estabelecendo uma obra de invocação poética e político ambientalista acentuada. Para Krajcberg é fundamental a experiência no espaço, assim como a recolha dos materiais provenientes dele, salientando que o autor assumia as suas obras como manifesto sobre a fragilidade do nosso planeta e para a destruição compulsiva da Natureza (Piva, 2016).

A sua obra plástica é diversificada expressando-se em diversos meios e processos, da pintura à escultura. Destaca-se por tentar exprimir a revolta do material e simultaneamente a dele, através de: madeiras mortas e queimadas que denunciam a exterminação das florestas; de raízes destruídas e resíduos da Natureza que nos interpelam sobre a complexidade do natural; a troncos de madeira pintada com pigmentos com tons de vermelho, negro, óxido de ferro e manganês recolhidos diretamente da terra (Oliveira, 2015).

Procura-se abordar a prática artística de Frans Krajcberg, focando essencialmente no Sítio Natura construído em 1966 pelo autor, na Mata Atlântica, em Nova Viçosa, no sul da Bahia. Espaço preservado e isolado, em que construiu vários ateliers/oficinas com os meios necessários para processamento, registo e arquivo, e que, em 2001, é criado um fundo para a construção da “Fundação Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg”, para preservar o espaço e as suas funções pedagógicas (Tomé, 2020).

Esta comunicação pretende ainda abordar os desenvolvimentos recentes de que a floresta tem sido alvo, com reflexo direto sobre o projeto Museu Ecológico, tornando-se ainda mais urgente a reflexão que Krajcberg tanto defendeu.

## 2. Frans Krajcberg: projeto Museu Ecológico

Frans Krajcberg, por volta dos trinta anos de idade reconhece que a sua prática artística está diretamente ligada à Natureza e após viajar por diversos países compreende que as cidades não eram o que ele procurava, que pertence à Natureza e que sem ela a sua arte não existe. O autor desenvolveu a sua prática artística nas impactantes florestas brasileiras e as suas obras iam modificando de acordo com a matéria proveniente de cada local que percorria (Piva, 2016). O autor procurava o contato físico e sensível com o meio natural para sentir a Natureza e aprofundar a relação com o lugar. Apresentava uma necessidade de sentir e de se envolver com as matérias da Natureza, essencialmente os troncos e galhos queimados, ou pigmentos naturais de origem ferrosa. Revelou-se importante para o artista esta experiência nos lugares de Natureza, bem como a recolha dos materiais provenientes deles (Fernandino, 2014).

A partir dessa experiência e recolha pretendeu expor a ação do homem, denunciando a destruição e a violência, como a extinção das tribos indígenas. Revelava uma constante necessidade de manter um contato direto com os elementos que envolvem a Natureza, recolhendo por exemplo, madeiras mortas e queimadas denunciando a destruição das florestas. Podemos afirmar que:

*(...) o escultor da natureza, o escultor de árvores” não belas, mas árvores com fogo, destruídas” conforme enfatiza o múltiplo artista, também pintor, gravador e fotógrafo.*

*É a voz neste país que grita alto contra a destruição da natureza: árvores, florestas e sobretudo o homem que nelas habita são tragicamente devastados. A denúncia contra a natureza é sua maior missão e o caminho que traçou para representar sua “revolta” é a arte que desafia o olhar e clama para a consciência urgente de se preservar o que ainda resta (Queiroz, 2015:28).*

Sempre na tentativa de exprimir a revolta do material e simultaneamente a dele, expondo o que antes daquela madeira destruída fora uma árvore com vida e repleta de energia. Os seus objetos originários dessas raízes destruídas e resíduos da Natureza faz-nos refletir sobre a sua complexidade, e a partir deste material o autor pode “gritar” através deles (Couto, 2017). Podemos dizer que a sua experiência com a matéria é bastante filosófica, as suas obras dialogam e sustentam-se a partir da Natureza, em que os elementos orgânicos são a matéria principal e centro da sua reflexão (Queiroz, 2015).

Nesse sentido, observamos que Krajcberg concedeu muita relevância à terra onde vive, na qual surge os seus trabalhos mais significativos, pela relação íntima/profunda e as memórias que estabeleceu com o lugar. É evidente a necessidade que tinha em viver diretamente na Natureza e interagir com a matéria num sentido mais ecológico, como quando recolhe as árvores queimadas e tenta denunciar através delas a destruição das florestas e ação do homem (Oliveira, 2015). Existe aqui evidentemente preocupações ecológicas e éticas na prática desenvolvida pelo artista.

Verificou-se que o autor tinha o desejo de doar a maioria das suas obras à população brasileira, que fosse disponível ao público e com finalidades culturais e ecológicas. Seguindo esse desejo, surgiu o Sítio Natura construído em 1966 pelo autor, na Mata Atlântica, em Nova Viçosa, no sul da Bahia. Krajcberg:

*Pela primeira vez, depois de mais de duas décadas vivendo no Brasil, o artista podia dispor de um ateliê especialmente projetado para guardar a matéria-prima natural e todo seu equipamento de trabalho. De vez em quando ele vai à Minas recolher pigmentos naturais, faz viagens para a Amazônia percorrendo rios e florestas, e para o Mato Grosso (Lima, 2007:134).*

Espaço preservado e isolado, em que construiu vários ateliers/oficinas com os meios necessários para processamento, registo e arquivo, e que, em 2001, é criado um fundo para a construção da “Fundação Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg”, para preservar o espaço e as suas funções pedagógicas. Museu em que Krajcberg participou pessoalmente no processo de financiamento e construção, onde pretendia albergar a maioria das suas obras, como desenhos, relevos, fotografias, filmes e esculturas, doados simultaneamente com o seu



**Figura 1** · Parte das instalações do Museu Ecológico do Sítio Natura.

Foto: Tatiana Azeviche. Fonte: <http://www.bahia-turismo.com/sul/nova-vicosa/frans-krajcberg.htm>

**Figura 2** · Frans Krajcberg no Sítio Natura. Nova Viçosa. BA, Brasil, 2015. Foto: Leonardo Aversa. Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/frans-krajcberg-floresta-a-arte-estao-de-luto-22073940>

património (Figura 1). Pretendia ser um espaço de encontro, de reflexão, de troca de ideias, de conhecimentos e de estímulo para a preservação da Natureza (Tomé, 2020).

O Museu Krajcberg foi desenhado pelo arquiteto Jaime Cupertino e é constituído por três pavilhões principais: o maior contém as esculturas de grandes dimensões, cerca de mais de trezentas esculturas (Figura 2); o médio, mas, com mais altitude, expõe as obras de “sombras recortadas”; e o pavilhão mais pequeno acomoda o espaço administrativo.

Se pensarmos na série “sombras recortadas” de Krajcberg, observamos que representam a transição da pintura para as obras tridimensionais. Esse acervo encontra-se no pavilhão mais alto, no qual a sua estrutura é sustentada por esculturas de cimento, revelando formas de troncos de árvores, através das texturas, cores e volumes (Tomé, 2020). Também dispõe de uma área externa, disponível ao público, na qual se encontram três esqueletos de baleias jubartes em exposição permanente. Possivelmente a intenção da recolha destes esqueletos seria a sensibilização, tendo em conta que os turistas procuram muito estas baleias no Litoral do Sul da Bahia (Lima, 2007).

No exterior do museu está localizada a oficina de Krajcberg, com diversas máquinas, ferramentas e obras inacabadas. Um espaço completamente aberto e localizado entre o pavilhão de esculturas de grandes dimensões e o pavilhão de “sombras recortadas”. Aqui, encontra-se a última escultura que estava a desenvolver, em novembro de 2017, um fragmento de madeira corroída, resgatada do mar e coberta de vermelho. Além do que foi referido, estava prevista a construção de mais pavilhões para o acervo dos trabalhos fotográficos e gravuras, contudo, isso não sucedeu. Relativamente ao estado atual do Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg, observa-se degradação (Figura 3) e poucas condições para conservação (“Folha S.Paulo,” 2019), além disso, a:

*(..) impressão é que estavam guardadas e não em exposição, pois, estavam muito próximas umas das outras, não havendo espaço para apreciação. O acervo estava empoeirado, algumas peças embaladas, e outras escoradas, havia poças de água de chuva no piso do pavilhão. Mais uma vez tive a impressão de que o acervo estava sem os devidos cuidados de conservação (Tomé, 2020:84).*

Atualmente, desenvolvimentos recentes de que a floresta tem sido alvo tem refletido diretamente sobre o projeto Museu Ecológico, tornando-se ainda mais urgente a reflexão que Krajcberg tanto defendeu. Verifica-se que o museu que seria edificado no Sítio Natura, onde Krajcberg viveu, em Nova Viçosa, não irá avançar. Apesar da doação do autor ao governo do estado, a equipa técnica do



**Figura 3** · Estado de degradação das esculturas de Krajcberg, Museu no Sítio Natura, Nova Viçosa, Sul da Bahia. Foto: Danilo Verpa/Folhapress Fonte: <https://www.revistaprosaversoarte.com/frans-krajcberg-o-catador-de-mundos/>

Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) determinou que o Sítio Natura não é apropriado para acolher as de Krajcberg e o lugar deverá ter outra função. O diretor do IPAC, João Carlos Oliveira considera que a manutenção é demasiado dispendiosa para manter as obras e que o retorno do público seria reduzido, pelo que pretende preservar o lugar/história do artista, contudo, com uma abordagem focada na preservação ambiental (Jacobina, 2019).

Então, a intenção do governo é obter parcerias com instituições e conceber um lugar de preservação ecológica que de alguma forma conte a história do artista. João Carlos Oliveira, refere que o lugar é muito agressivo para preservar as obras do autor, principalmente pelas especificidades das suas esculturas, que resultam de árvores mortas e queimadas. Tenciona que o acervo de Krajcberg percorra o Brasil e o mundo, num período de quatro anos, numa exposição itinerante (Inove Criações, 2019). Ao mesmo tempo, a posição do governo não agradou o presidente da câmara, uma vez que a Câmara Municipal se tinha disponibilizado a suportar toda a manutenção do local, através de parcerias com alguns institutos, nomeadamente com o Abrolhos. Portanto, é incerto o destino das obras e do património de Frans Krajcberg, sendo somente apresentada a hipótese de o acervo ficar na Região Metropolitana de Salvador (Góis, 2019). Entretanto, as obras ainda se encontram em processo de catalogação, tratamento e restauração para futuramente integrarem uma exposição internacional.

### **Conclusão**

Em modo de conclusão, observamos que Frans Krajcberg conseguiu transmitir/denunciar os interesses económicos e políticos que excedem o campo das artes, assumindo uma posição política contra a violência praticada pelo homem na Natureza e o meio ambiente. A prática artística do autor, em geral, apresenta problemáticas como: consumismo, preconceito, individualização, violência, insensibilidade moral, humanismo, globalização, política, sustentabilidade e entre outras questões associadas a situações que vivenciou de degradação da Natureza e do homem. Krajcberg realizou um dos maiores acervos de arte do Brasil, com pertinência a nível nacional e internacional (Oliveira, 2015; Queiroz, 2015). Demonstrou uma posição política, ambientalista e de resistência pela preservação/proteção da Natureza e da vida. Com base na relação de intimidade com a Natureza, um lugar que recordava como refúgio e de descanso, tentou denunciar a destruição das florestas brasileiras (Couto, 2017). Assim, de um espaço inicial de refúgio, a Natureza, torna-se o espaço a proteger, onde Krajcberg encontra paralelo na destruição produzida pelo humano em contexto de guerra e no espaço natural. Desta forma, o desenvolvimento de um espaço

como o Museu Ecológico não se trata apenas de um repositório da obra do autor, mas de um espaço para a preservação de uma memória sobre a atrocidade que o humano é capaz, procurando educar para a importância do natural, da Natureza e do humano, que é parte de própria Natureza.

Por outro lado, desenvolvimentos recentes de que a floresta tem sido alvo têm refletido diretamente sobre o projeto Museu Ecológico, tornando-se ainda mais urgente a reflexão que Krajcberg tanto defendeu. A intenção deste museu era preservar/divulgar a prática artística e as preocupações do autor, promovendo a realização de formações, estimulando estudantes, artistas, investigadores e críticos na área das artes na preservação da Natureza, porém, independentemente da vontade de Krajcberg, o Sítio Natura terá outra função.

### **Agradecimentos**

Unidade de Investigação i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade o apoio para este trabalho de investigação. Financiamento: Bolsa de Investigação concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), referência 2020. 05212.BD.

## Referências

- Couto, S. (2017). *A Matéria como base para a Prática Artística* (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto). Retrieved from <https://hdl.handle.net/10216/109110>
- Fernandino, F. (2014). ( R ) evolução Frans Krajcberg , o poeta dos Vestígios. *Revista Da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte*, 21(1 e 2), 260–277. Retrieved from [https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/21/13\\_pag260a277\\_fabriciofernandino\\_franskrajcberg.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/21/13_pag260a277_fabriciofernandino_franskrajcberg.pdf)
- Filho, J. C. de S. M. (2015). Agência Envolverde. Retrieved from O manifesto do artista brasileiro Frans Krajcberg website: <https://envolverde.com.br/o-manifesto-artista-brasileiro-frans-krajcberg/>
- Folha S.Paulo. (2019). Retrieved January 3, 2021, from Acervo do artista Frans Krajcberg sofre com deterioração e infestação de insetos website: <https://www1.folha.uol.com.br/turismo/2019/09/acervo-do-artista-frans-krajcberg-sofre-com-deterioracao-e-infestacao-de-insetos.shtml>
- Góis, C. (2019). A tarde. Retrieved January 10, 2021, from Após polêmica sobre museu de Krajcberg, prefeito de Nova Viçosa pede audiência com Rui website: <https://atarde.uol.com.br/politica/noticias/2093886-apos-polemica-sobre-museu-de-krajcberg-prefeito-de-nova-vicosa- pede-audiencia-com-rui>
- Inove Criações. (2019). News BA: a Bahia bem informada. Retrieved January 10, 2021, from IPAC aborta projeto do Museu Frans Krajcberg em Nova Viçosa website: <https://newsba.com.br/2019/09/17/ipac-aborta-projeto-do-museu-frans-krajcberg-em-nova-vicosa/>
- Jacobina, R. (2019). Jornal Correio. Retrieved January 3, 2021, from Projeto do Museu Frans Krajcberg em Nova Viçosa é abortado pelo Governo do Estado website: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/projeto-do-museu-frans-krajcberg-em-nova-vicosa-e-abortado-pelo-governo-do-estado/>
- Lima, A. T. de. (2007). *A Educação Ambiental através da Arte: contribuições de Frans Krajcberg*. Universidade de Sorocaba.
- Oliveira, U. T. (2015). *Frans Krajcberg: história de vida e processo de criação* (Universidade Federal do Espírito Santo). Retrieved from [https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/1913/1/Frans Krajcberg história de vida e processo de criacao.pdf](https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/1913/1/Frans%20Krajcberg%20hist%C3%B3ria%20de%20vida%20e%20processo%20de%20cria%C3%A7%C3%A3o.pdf)
- Piva, M. (2016). Frans Krajcberg: a identidade brasileira revelada através do olhar para a natureza. *Revista :Estúdio*, 7(13), 69–78. Retrieved from <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/38706>
- Queiroz, V. (2015). Krajcberg, o escultor da natureza. *Brasília Em Debate — Edição Especial.1.Economia — Planejamento Territorial Distrito Federal, (Arte & Natureza)*, 28–30. Retrieved from <http://www.codeplan.df.gov.br/brasilia-em-debate/>
- Tomé, M. M. M. (2020). *Eco ( Re ) existência: o elementos natural como expressão da força e do gesto político na Arte de Frans Krajcberg*. Universidade Federal do Espírito Santo.

## **Notas biográficas**

SABINA COUTO é artista plástica e atualmente a frequentar o Doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Investigadora Integrada do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Bolseira de Doutoramento da Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT) — i2ADS/FBAUP.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8469-6508>

Email: [sabina.couto@hotmail.com](mailto:sabina.couto@hotmail.com)

Morada: Faculdade de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Rodrigues de Freitas/265, 4049-021, Porto, Portugal

DOMINGOS LOUREIRO é artista plástico e professor Auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no Departamento de Artes Plásticas — Pintura. Doutorado em Arte e Design pela Universidade do Porto. Investigador integrado do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5317-6726>

Email: [dloureiro@fba.up.pt](mailto:dloureiro@fba.up.pt)

Morada: Faculdade de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Rodrigues de Freitas/265, 4049-021, Porto, Portugal

# As paisagens cariocas de Augusto Herkenhoff: entre a reinvenção e a incongruência

*Augusto Herkenhoff's landscapes cariocas: between the reinvention and the incongruity*

ALMERINDA DA SILVA LOPES

AFLIAÇÃO: Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Av. Fernando Ferrari, 514 Goiabeiras-Vitória – ES – Brasil CEP 29075-910

**Resumo:** Este texto reflete sobre a série de pinturas denominada *Paisagens Cariocas*, obras essas aqui entendidas como representações poéticas, culturais e atemporais. A série foi produzida pelo artista capixaba radicado no Rio de Janeiro, Augusto Herkenhoff (1965), ao longo da última década, mas a paisagem e a preocupação ecológica têm sido temas frequentes em sua obra pictórica desde que iniciou a trajetória na *década de 1980*, quando ele e outros jovens da geração que então emergia, resgataram o prazer de pintar sobre grandes suportes, recorrendo a pinceladas vigorosas e a cores orquestrais.

**Palavras chave:** Paisagem / Augusto Herkenhoff / Anacronismo / Atemporalidade.

**Abstract:** *This text reflects on the series of paintings called Landscapes Cariocas, works here understood as poetic, cultural and timeless representations. The series was produced by the artist from Espírito Santo based in Rio de Janeiro, Augusto Herkenhoff (1965), over the last decade, but landscape and ecological concern have been present in his pictorial work since he started his creative career in the 1980s, when he and other young people of the generation that then emerged, recovered the pleasure of painting on large supports, using vigorous brushstrokes and orchestral colors.*

**Keywords:** *Landscape / Augusto Herkenhoff / Anachronism / Timelessness.*

## 1. Introdução

A paisagem é um dos mais antigos meios de expressão artística, mas foi a partir do século XIX, que adquiriu autonomia e deixou a ser pensada como “equivalente ou *análoga* da natureza” (Cauquelin, 2000:7). Relevantes artistas modernos ocidentais, a exemplo de Cézanne, reconfiguraram e desmontaram os preceitos do passado, ampliaram as possibilidades expressivas da paisagem e a elevaram a gênero artístico de primeira grandeza. Na arte contemporânea, a paisagem natural e a construída mantêm destacada posição, sendo interpretadas, capturadas e tensionadas de diferentes maneiras pelos artistas, tanto por meio das praxes artesanais quanto elaboradas com o auxílio de dispositivos tecnológicos. Surge, assim, grande diversidade de imagens, resultante de concepções criativas polissêmicas e de inusitadas *ações e intervenções artísticas*, não raramente realizadas em contato direto com a natureza, imagens essas que modificam a percepção da realidade, e tornam visíveis locais pouco conhecidos ou mesmo inacessíveis. Como observa Cauquelin (Id. Ib: 8), “a mescla de territórios e a ausência de fronteiras” artísticas, somadas à ampliação do “*cortejo de práticas e de novas tecnologias audiovisuais*”, possibilitaram o surgimento de “*versões perceptuais inéditas de paisagens outras*”, sem relegar “a paisagem a um segundo plano ou recobrir sua imagem”, confirmando que “essas extensões dão a ver com muita precisão o quanto a paisagem é fruto de um longo aprendizado, complexo, e o quanto ela depende de diversos setores de atividades”.

Nessa esteira de novas possibilidades e liberdades poéticas transitam as paisagens de autoria de Augusto Herkenhoff, aqui abordadas. Mas, antes de enfocarmos as *Paisagens Cariocas*, pintadas ao longo da última década, convém esclarecer alguns aspectos. Esse conjunto de telas foi pensado pelo artista como uma grande *instalação*, mosaico ou palimpsesto, envolvendo diferentes tempos e ressonâncias da memória do passado; a temática ecológica tem sido abordada, intermitentemente, por ele ao longo da carreira; a série citada não foi produzida isoladamente, mas em paralelo a outras duas séries pictóricas: *Super Flowers* e *Natureza e Cultura*. Todas as pinturas possuem linguagem figural (termo emprestado da semiótica), sendo cada uma delas parte de um “discurso que ajuda a contar uma história (...)”, por meio de seus elementos iconográficos e “cores fulgurantes” (Didi-Huberman, 1990:298).

Essa visada conceitual, experimental e poética do artista, embora revele aspectos inusitados não deixa de mostrar afinidade, tanto nas formas de matriz expressionista quanto nas cores explosivas, com a pintura dos anos de 1980, época em que o artista iniciava sua trajetória criativa. Esse fenômeno

da volta à pintura ocorria depois de longo período de refluxo, causado pela soberania das práticas conceitualistas.

Nascido em Cachoeiro de Itapemirim, no Sul do Espírito Santo, Augusto Herkenhoff (1965) revelou talento precoce para a arte, desenhando sobre todo e qualquer suporte ao seu alcance. Foi nos livros que acessava nas bibliotecas familiar e escolar que ele descobriu a obra de muitos artistas, mas era a pintura moderna que o fascinava. Na adolescência optou, porém, por cursar Direito no Rio de Janeiro, seguindo a trilha aberta pelo pai, e por seus irmãos mais velhos. Simultaneamente, frequentava as aulas de pintura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde recebeu orientação de ilustres artistas e teve contato com a novíssima geração de pintores que emergia na mesma década (1980). Essa vivência e experiência levariam o jovem a desistir da carreira jurídica, para dedicar-se total e obsessivamente à arte (como desenhista, pintor e gravador). Embora não tivesse participado da exposição *Como vai você Geração 80* (1984), realizada nas dependências da referida Escola do Parque Lage — pois se tornou aluno da instituição apenas algum tempo depois —, a nova pintura impactou o jovem capixaba.

Essa nova pintura animou o mercado que a assimilou de imediato, mesmo que seus autores fossem, em sua maioria iniciantes, que expunham os primeiros trabalhos, elaborados com formas situadas na fronteira entre abstração e figuração, esboçadas sobre grandes suportes, com gestos impulsivos e cores orquestrais. Esse cenário modificou o conceito de arte de Herkenhoff e o estimulou a iniciar a carreira profissional, tornando-se um dos signatários da segunda leva dessa nova geração, chegando a pintar em parceria com Jorge Guinle, entre outros ícones.

A natureza tropical brasileira tornou-se, desde então, tema frequente das pinturas executadas pelo artista, recorrendo ora a formas quase realistas e cores pouco diversificadas, em que predominam as gradações de verde — como na homenagem prestada ao naturalista brasileiro Augusto Ruschi (1915-1986) —, ora a estruturas sintéticas, construídas com gestos amplos e cores puras.

Na supracitada série *Super Flowers* (Figura 1) Herkenhoff homenageia o fluminense Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), pintor emblemático do modernismo brasileiro, que além de autor de paisagens oníricas ou imaginárias, em que enormes balões sobrevoam as igrejas de Ouro Preto — cidade onde ele atuou nos últimos anos de vida —, também criou cenas intimistas, e inúmeros vasos de flores.

Entretanto, as composições herkenhoffianas não se mostram partidárias das minúcias e do preciosismo de Guignard, pois o objetivo não é imitá-lo ou



**Figura 1** · Augusto Herkenhoff, Vaso de flores, 2014. Acrílica s/tela, 61 x 61 cm. Fonte: Imagem cedida à autora pelo artista.

superá-lo. Inspira-se no antecessor para reeditar e retirar do esquecimento um dos temas prediletos de Guignard, mas o faz recorrendo a formas sintéticas ou econômicas, elaboradas com pinceladas rápidas, vigorosas e carregadas de matéria e cores puras e chapadas, em composições que parecem geradas a partir de um mesmo arcabouço construtivo.

Na série *Natureza e Cultura*, o artista faz referência às fábulas, em que animais selvagens e domésticos — tucanos, perus, gatos, cães, coelhos, onças, raposas, lobos, asnos, macacos, ursos, entre outros — são personificados e agem como racionais. Representados em três quartos, têm a cabeça e as mãos dos animais segurando um livro aberto à altura do peito em cuja leitura eles parecem concentrar-se, parodiando os “homens civilizados”. Alguns animais fixam o interlocutor, como se o interrogassem sobre o que leva os homens a praticarem ações insensatas, ameaçadoras, agressivas, gananciosas ou destruidoras do meio ambiente e da vida das espécies. Por meio dessa discrepância ou paradoxo, Herkenhoff se refere às atuais políticas perversas e devastadoras da exuberante e dadivosa natureza brasileira.

## 2. Tempo, Memória e Anacronismo

Nas composições das *Paisagens Cariocas* a linha do horizonte é rebaixada, abrindo, assim, maior espaço para o céu, que ocupa na maioria das telas cerca de três quartos do campo pictórico, e na parte inferior o autor representa a Baía da Guanabara. Nessas paisagens inventadas, o olhar do interlocutor adentra o cenário, fisgado pelo reconhecimento de alguns ícones da natureza do Rio de Janeiro: os morros do Pão de Açúcar e o da Urca. Estes transitam de uma cena a outra, o que os torna referências iterativas. Posicionados à altura da linha do horizonte, esses morros conectam o céu e o mar formando um *continuum*, e se colocam como referências temporais, pois sempre estiveram ali. Essas pedras são muito anteriores à existência do artista e dos interlocutores das pinturas e “provavelmente sobrevirão a todos nós”, o que tanto nos coloca como “seres frágeis”, como atesta que nesses morros “estão depositados séculos de memória” (Didi-Huberman, 2000: 12). Não há nas composições vestígios de devastação ou de poluição do mar, significando que a maioria das composições remete a um tempo pretérito. Barcos antigos zingram as águas calmas e límpidas da Baía da Guanabara e o dirigível alemão Graf Zeppelin (Figura 2), flana pelo céu brilhante e intenso como um gigantesco pássaro, acima dos citados morros do Pão de Açúcar e da Urca (numa referência à primeira viagem experimental do dirigível ao Rio de Janeiro, em 24 de maio de 1930).



**Figura 2** · Augusto Herkenhoff, Rio Zeppelin, 2014. Acrílica sobre tela, 115 x 130 cm.  
Fonte: Catálogo, *Diversas*, Galeria Zagut, Rio de Janeiro, 2019.

A passagem do Zeppelin pela cidade ocorreu, também, em um tempo cronológico muito anterior ao próprio artista, não fazendo parte, portanto, de sua vivência, referências de memória e experiência visual. Leitor compulsivo desde a infância, e fascinado por histórias de ficção e por inventos científicos e tecnológicos, Herkenhoff revitalizou a passagem do Zeppelin pelo Rio de Janeiro em periódicos antigos, alertando o espectador que o tempo é circular, no sentido de que o presente não deixa de ter algum vínculo com o passado. Os registros fotográficos do gigantesco dirigível, capturados pelo fotógrafo Jorge Kfoury (1893-1965) a bordo de um avião da aeronáutica brasileira (Wanderley, 2018), hoje no acervo do Instituto Moreira Salles, foram usadas para atribuir à representação icônica do dirigível veracidade histórica, e à construção pictórica alguma coerência estética. O artista elabora, assim, um processo dialético, enunciador não de um tempo linear, mas um tempo-memória, em que o “passado retorna como anacronismo” (Didi-Huberman, 2005: 339).

Se as ressonâncias do passado atribuem às *Paisagens Cariocas* algo de paradoxal, é por meio dessas reminiscências o autor reordena o espaço, realocando e entrelaçando diferentes tempos. Esses e outros atributos reafirmam a liberdade adquirida pelos artistas atuais, de refutar ou de se apropriar de “todos os modelos de tempo adotados pela modernidade, incluindo o anacronismo desenvolvido pela pós-modernidade” (Grenier, 2008:28). No processo de pesquisa desenvolvido pelo artista, desvelou no teor das matérias e nos depoimentos publicados no início do século passado, o deslumbramento que o Zeppelin causou na população carioca, ao sobrevoar, como gigantesco pássaro, vários bairros e praias cariocas, antes de aterrissar no Campo dos Afonsos, em Santa Cruz. Vale destacar, no entanto, que enquanto os barcos marcam presença em grande parte das telas da série, o aparecimento do Zeppelin é evento único, o que não deixa de apontar para a ideia de ruptura “com o evolucionismo e com a filosofia ou a utopia do progresso” (Didi-Huberman, 2000: 53). Mas não se descarta no posicionamento do artista a intenção velada de remeter ao contrato milionário firmado, na época, entre o governo brasileiro e a empresa alemã, para a realização de viagens entre os dois países, o que fracassou após a explosão do Zeppelin Hindenburg (1937).

A recorrência aos acidentes geográficos nas *Paisagens Cariocas*, não deixa de remeter, de alguma maneira, à perseverante experimentação que Cézanne desenvolveu no início do século XX, diante da montanha *Sainte-Victoire*. Nas pinturas de Herkenhoff as rochas lembram gigantes emergindo das profundezas do oceano, sendo que no topo arredondado dos morros não se veem as estações do teleférico, inauguradas em duas etapas, 1912 e 1913, ligando o Pão de Açúcar



**Figura 3** · Augusto Herkenhoff, *Double Sugar Loaf*, 2012-2013. Acrílica s/tela, 130 x 193 cm

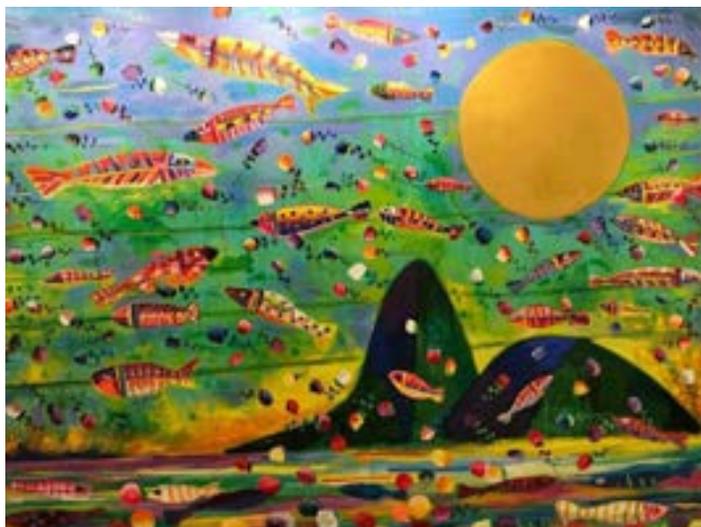
Fonte: Catálogo, *Diversas*, Galeria Zagut, RJ, 2019.

**Figura 4** · Augusto Herkenhoff, *Sugar Loaf*, 2015. Acrílica s/tela, 190 x 250 cm. Fonte: Fotografia enviada à autora pelo artista.

à Urca, na Praia Vermelha. Os morros aparecem duplicados em algumas das telas da série (Figura 3), numa espécie de projeção topográfica ou espelhamento, que reforça o primado simbólico da cidade do Rio de Janeiro. Aos elementos da paisagem natural, o artista associa paradoxos e motivos ficcionais extraídos de diferentes camadas da memória, ou do entrelaçamento de tempos geradores de palimpsestos.

Os morros e outras referências da paisagem natural são transfigurados visualmente, para gerar cenários fantásticos, incoerências ou incongruências estéticas, a exemplo do sol de dimensões exageradas. A esses elementos topográficos contrapõem-se cardumes de peixes coloridos, que tanto parecem nadar calmamente no mar, como empreender fuga sobrevoando o espaço pictórico, como se fossem pássaros, em meio a uma chuva de rosas de cores vivas, caules eretos e folhas verdes, como se colhidas há pouco, em um universo onírico (Figura 4). Mas há também telas, em que todo o campo visual é ocupado somente pelos morros e pela profusão de rosas. Estas caem do céu e se precipitam nas águas da Baía da Guanabara, remetendo às oferendas que os devotos fazem a Iemanjá, a mãe d'água ou rainha das águas. Ou seria essa uma referência ao quadro do pintor paulista Benedito Calixto (1853-1927), *O Milagre da seca* (1927)? Essa pintura se encontra na capela do Convento da Penha, em Vila Velha, no Espírito Santo, e certamente foi vista pelo artista reiteradas vezes, desde a infância. Nela a chuva cai do céu de Vitória em forma de rosas, para simbolizar o milagre da Virgem, que logo após ser retirada da capela e levada em procissão, acabaria com o longo período de estiagem ocorrido em 1769, que teria gerado muito sofrimento e miséria, segundo reza a história do convento (Figura 5).

Em outras telas da série em análise, Herkenhoff cria um universo tanto lírico quanto onírico, ao contrapor ao campo pictórico plano e monocromático somente uma chuva de rosas multicoloridas, que parecem dançar e rodopiar no espaço ao ritmo de uma valsa, até caírem exauridas umas sobre as outras, acumulando-se na base inferior da composição. Tal praxe, além de tornar o espaço pictórico incomensurável e contínuo, exige um movimento incessante do olhar percorrendo o campo visual, e coloca os observadores, espectadores ou atores-cúmplices, diante do inusitado, “incitando-os a se confrontarem com inéditas configurações visuais e mentais” (Lachaud, 2009:97). Isso significa que, tanto a profusão de rosas e de peixinhos coloridos, elaborados como esboços ou sínteses e o espelhamento ou repetição dos entes da natureza, quanto o enredamento de tempos, através dos barcos antigos e o citado dirigível, articulam uma nova percepção visual que esgarça a ideia de representação e de tempo cronológico. Geram enunciados poéticos e imagens de sonhos, que não se explicam



**Figura 5** · Augusto Herkenhoff, *O sol dos cariocas*, 2019.  
 Acrílica s/tela, 130 x 195 cm. Fonte: Catálogo, *Diversas*,  
 Galeria Zagut, RJ, 2019.

pela lógica ou pela sua configuração iconográfica, mas ganham sentido no contexto e no tempo da própria pintura.

O artista cria, assim, imagens pictóricas que tanto se referem ao visível quanto ao invisível, oferecendo ao interlocutor não um sentido definido ou acabado, mas propõe que ele busque e decifre outros significados nesse “excesso e repetição de um mesmo elemento e de indiferenciação visual”. Ao desestruturar o olhar do observador, demove-o da acomodação e da previsibilidade visual, como condição de “reconfigurar o sensível” e a se posicionar de “maneira diferente no espaço-tempo” (Amey, 2009: 19).

Nesse processo de inversão e de sobreposição presente/passado/presente, ou de referência ao tempo circular, enredam-se diferentes possibilidades semânticas, entre elas a de alertar simbolicamente para a poluição e a impiedosa destruição da natureza brasileira, por ganância, ignorância e insensibilidade dos administradores públicos, a quem compete a responsabilidade de preservá-la. Se não se pode afirmar que a intenção de Herkenhoff de atribuir à série pictórica um viés político, o conjunto de sua vasta produção criativa e o olhar crítico que ele lança sobre determinados acontecimentos, atestam que ele “não se sente completamente desconectado dos problemas de seu tempo”,

o que significa que não dissocia a “esfera artística de suas convicções políticas” (Gucht, 2014:73).

### Conclusão

Na série *Paisagens Cariocas* desvela-se imagens articuladoras de paradoxos ou ambiguidades visuais, na associação de elementos de diferentes tempos e naturezas, que formalizam uma espécie de ponte entre passado e presente, sem qualquer índice de saudosismo ou melancolia. Nessa profusão de elementos exuberantes, contraditórios, sensuais, fulgurantes, incandescentes, irônicos e oníricos se confirma que a “ambiguidade é essencial à estrutura de toda imagem dialética” (Benjamin, apud Didi-Huberman, 2005:340). A recorrência do artista a elementos visuais coerentes e incoerentes, reais e ficcionais, congruentes e incongruentes, tanto se coloca como instigadora do olhar, como articula uma espécie de tensão ou de “conflito de formas e contraformas, de experiências ópticas, de espaços inventados, e de figurações sempre reconfiguradas” (Didi-Huberman, 2000: 167). O transitar por certos elementos da paisagem natural do Rio de Janeiro, se por um lado não deixa de atestar a identificação do artista pelo lugar (topofilia), por outro facilmente se depreende que é por meio deles que o olhar do interlocutor adentra as obras e constata que Herkenhoff repete sem se repetir, recurso que lhe permite manter a unidade e a continuidade das obras, sem perder de vista a coerência e o compromisso ético. Assim, talvez se possa afirmar que o artista busca construir, não uma série de obras, mas uma grandiosa tela/instalação em que cada pintura se coloca como fragmento desse mosaico. Por meio de imagens-esquemas, o autor, mais do referir-se à harmonia e à beleza da paisagem carioca, “quer representar a coisa e seu contrário (...) fazer a conexão entre acontecimento e estrutura”, sintoma e referência do visível, ou talvez instituir-se como “processo dialético de redefinição conceitual e sensível do mundo” (Didi-Huberman, 1990: 310).

## Agradecimento

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pela concessão de Bolsa de Produtividade em Pesquisa, que tornou possível o desenvolvimento do trabalho de investigação.

## Referências

- Amey, Claude (2009), "Le Revers de l' image",  
In: *Regards sur l' image*. In *Regards sur l' image*. Séminaire Interarts de Paris (2006-2007). Paris: Klincksieck, pp. 9-21. ISBN 978-2-252-03713-3
- Cauquelin, Anna (2007). *A Invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 9788599102534
- Didi-Huberman, Georges (2000). *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit. ISBN 9782707317261
- Didi-Huberman, Georges (1990). *Devant l' image*. Paris: Les Éditions de Minuit. ISBN 9782707313362
- Grenier, Catherine (2008). *Le Revanche des émotions*. Paris: Seuil. ISBN 9782020978781
- Gucht, Daniel V.L (2014). *Expérience politique de l' Art*. Paris/Bruxelles: Les Impressions Nouvelles. ISBN 978-2-87449-7
- Lachaud, Jean-Marc (2009). "Du Photomontage ou de l' art de fabriquer des images frondeuses", In *Regards sur l' image*. Séminaire Interarts de Paris (2006-2007). Paris: Klincksieck, pp. 97-105. ISBN 978-2-252-03713-3
- Wanderley, Andrea C.T. *Zeppelin Brasileira Fotográfica*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2018. Disponível em: [brasilianafotografica.bn.br/?tag-graf-zeppelin](http://brasilianafotografica.bn.br/?tag-graf-zeppelin). Acesso em 12 dez. 2020.

## Nota biográfica

Almerinda da Silva Lopes é Professora e pesquisadora da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil), e Pesquisadora de Produtividade do CNPq. Doutora em Comunicação e Semiótica, subárea de Artes Visuais, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) e Universidade de Paris I. Coordena o Grupo de Pesquisas em Arte e Arquitetura.

Principais linhas de Investigação: Artes Visuais, História da Arte, Fotografia, Crítica de Arte, Ensino de Arte.

E-mail: [almerindalopes579@gmail.com](mailto:almerindalopes579@gmail.com)

ORCID 000-0001-5075-7843

Endereço institucional: Programa de Pós-Graduação em Artes Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras — Vitória- Espírito Santo — Brasil, CEP 29075-910.

### **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 trimestral (publica-se em março, julho, setembro 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 dois 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](mailto:estudio@belasartes.ulisboa.pt), com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

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

Por exemplo:

- o ficheiro *palavra\_preliminar\_a.docx* contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro *palavra\_preliminar\_b.docx* contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

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

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

Cada artigo final tem de 10.000 a 15.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão *\*.docx* ou *\*.rtf*).

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

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: *palavra\_completo\_b*).

### **Custos de publicação**

A publicação por artigo na *Estúdio* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados.

## 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, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

# Meta-artigo auto exemplificativo

*Self explaining meta-paper*

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

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

Nome Sobrenome\* ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000>

Nome Sobrenome\*\* [no caso de dois autores] ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000>

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

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

## **Resumo:**

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

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

## **Abstract:**

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

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

**Submetido:** 00/00/0000

**Aceitação:** 00/00/0000

## 1. Introdução [ou outro título]

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

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

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

## 2. Modelo da página

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

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

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

## 3. Citações

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

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

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

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

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

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

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

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

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na *Revista Estúdio* (Nascimento & 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.

#### 4. Figuras ou Quadros

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

1	2	3
4	5	6
7	8	9

## 5. Sobre as referências

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

### Conclusão

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

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

### Agradecimentos

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

## Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-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. 2021-01-22] Disponível em URL: <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/atas.htm>

## Notas biográficas

Nome do Autor é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorado em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas. Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal. Email: exemplo.exemplo@exemplo.pt

Nome da Autora é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorada em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas. Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal. Email: exemplo.exemplo@exemplo.pt

# Chamada de trabalhos: XIV Congresso CSO'2023 em Lisboa

*Call for papers:  
14th CSO'2023 in Lisbon*

**XIV Congresso Internacional CSO'2023** — “Criadores Sobre outras Obras”  
31 março a 5 de abril de 2023, Lisboa, Portugal.

Devido ao contexto pandémico, o congresso pode realizar-se através de plataforma  
síncrona, exclusivamente online

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

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

### Tema geral / Temática:

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

### Foco / Enfoque:

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

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

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

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

## 2. Línguas de trabalho

**Oral:** Português; Castelhana.

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

### 3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 15 dezembro 2022.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como os números sequentes da Revista "Estúdio", os números sequentes da revista "Gama", os números sequentes da revista "Croma", lançadas depois do Congresso CSO. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do Congresso (dotado 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.

**Segunda fase, TEXTO FINAL:** envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem c. cinco páginas (de 10.000 a 15.000 caracteres sem espaços referentes ao corpo do texto sem contar com caracteres do título, resumo, palavras-chave, legendas, e bibliografia). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no separador "submissões" no sítio web.

### 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.

Crítérios de arbitragem:

#### Crítérios 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 edição dos materiais de apoio e meios de disseminação web, 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.

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

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

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

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

No material de apoio inclui-se o processamento das Atas do Congresso e os meios de disseminação.

## Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes  
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com  
<http://cso.belasartes.ulisboa.pt/>



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



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



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002),

Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervención realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas coleccións do Museo de Arte Contemporánea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prêmios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). En 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigación da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicacións mais recentes inclúem os libros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



**ÁLVARO BARBOSA** (Portugal / Angola, 1970). Professor Catedrático e Vice-Reitor para o Desenvolvemento Estratégico da Universidade de São José (USJ) em Macau S.A.R., China. Foi Director da Faculdade de Indústrias Criativas da USJ entre 2012 e 2018, e anteriormente Coordenador do Departamento de Som e Imagem da Escola de Artes da Universidade Católica de Portugal (UCP), onde fundou o Centro de Investigación para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) em 2004, a Incubadora de Negócios Criativos ARTSpin em 2009 e o Centro de Criatividade Digital (CCD) em 2011. Doutoramento em Ciência da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra (UPF), em Espanha, e Licenciado em Engenharia de Electrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro, em Portugal. A sua principal área de investigación é Tecnologia Acústica e Musical, à qual foi introduzido em Barcelona no *Music Technology Group* (MTG) da UPF entre 2001 e 2006. O seu traballo de investigación sobre sistemas experimentais de música em rede e design interativo de som, foi consolidado em 2010 durante uma posição de pós-doutoramento no centro de *Computer Research in Music and Acoustics* (CCRMA) da Universidade de Stanford. A sua Investigación Académica foi amplamente publicada em conferências e revistas *peer review*, colaborando con inúmeros investigadores de renome internacional. Foi também o editor fundador do *Jornal para a Ciência e Tecnologia das Artes - CITAR Journal*, e colabora regularmente em comissões científicas de reputadas revistas e conferencias internacionais. Enquanto Artista Experimental produziu, apresentou e realizou diversas obras em todo o mundo nas áreas da Música Electoracústica, Instalações Interativas, Fotografia, Design de Som, Animação por Computador e Produção Audiovisual. A sua actividade académica recente é focada na promoção da Criatividade Sistemática e do *Design Thinking* como processos essenciais aplicados à Inovação e ao Empreendedorismo, colaborando regularmente com *startups*, apresentando cursos e *workshops* em inúmeras universidades internacionais, e lecionando em programas de Design, Estudos Culturais, MBA e Comunicação.



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



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



**ANTÓNIO CANAU ESPADINHA** (Gavião, Portugal, 1963). Mestre em gravura, Slade School of Fine Art, University College London, e Doutor pela Universidade de Lisboa. Professor e Investigador na Faculdade de Arquitetura da na Universidade de Lisboa. Investigador integrado do CIAUD. Realizou 27 Exposições Individuais, participou em 70 Exposições Colectivas, e 18 Bienais em Portugal, e em 162 Exposições, Bienais e Trienais internacionais. Diversos Prémios e Menções Honrosas em Escultura, Medalha, Desenho e Gravura. Representado em coleções públicas e privadas, nomeadamente: British Museum, Prints and Drawings Department, Coleção de Gravuras e no Coins and medals Department, Coleção de Medalhas, e no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Site: [www.antoniocanau.com](http://www.antoniocanau.com)



**ANTÓNIO FERNANDO SILVA** (1962, Valbom, Gondomar, Portugal). Professor Coordenador na Unidade Técnico Científica de Artes Visuais da Escola Superior de Educação (ESE) do Instituto Politécnico do Porto. Curso de Artes Plásticas - Pintura, Escola Superior de Belas Artes do Porto, Mestre em História da Arte em Portugal [Escultura Contemporânea] na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Título de Especialista em Artes, Instituto Politécnico do Porto. Desenvolve actividade artística e expositiva desde 1988 e investiga na área da Arte Contemporânea.



**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes (Universidade Federal de Uberlândia - 1990), Mestre em Educação (Universidade Federal do Espírito Santo - 1999) e Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Possui Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2016). Atua na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, em particular nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista. É Pesquisador com financiamento público da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: Estúdio (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.



**ARMANDO JORGE CASEIRÃO** (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado tendo sido representado pela Galeria Novo-Século, de Lisboa, para, nos últimos anos apresentar trabalhos em suporte fotográfico. Com Pós-doutoramento na especialidade de Desenho, FBAUL, Doutorado em Desenho, FBAUL, Mestre em Teorias da Arte, FBAUL e licenciado em Pintura, ESBAL, utiliza tanto o Desenho como a Fotografia como um meio, tendo o seu trabalho um carácter transversal, abraçando o desenho, a pintura, a escultura e a instalação. Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura, da disciplina do Desenho.



**ARTUR RAMOS** (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto, e de doutoramento, Retrato: o Desenho da Presença. A representação da figura humana, desde as questões anatómicas até ao domínio da fisionomia passando pela identidade e idealização, tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao desenho de património e em particular ao desenho de reconstituição.



**CARLOS TEJO** (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de — entre otros lugares — Alemania, Rumanía, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos en Buenos Aires, Argentina; San Sebastian; Bilbao; Santiago de Compostela, Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Xornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: “FUGAS E INTERFERENCIAS,” Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones.



**CLEOMAR ROCHA** (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo games, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



**EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA** (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



**FÁTIMA CHINITA** (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de Linnaeus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de “O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial”. É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.



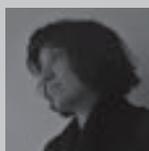
**FRANCISCO PAIVA** (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade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



**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTEC / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. [www.benevolentanger.org](http://www.benevolentanger.org)



**ILÍDIO SALTEIRO** (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor Associado com Agregação na área de Belas-Artes / Pintura na Universidade de Lisboa. Presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais das Revistas *Estúdio*, *Croma*, *Gama*, *Matéria Prima* e *Teorias da Arte*. Artista-plástico pintor com trinta e duas exposições individuais desde 1979 (uma das mais recentes, *Paisajes Enlazadas*, na Galeria da FBAUL em fevereiro de 2019). Está representado em muitas coleções das quais se destaca a Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GABA*, *Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projeto expositivo internacional de colaboração entre a Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



**INÊS ANDRADE MARQUES** (Portugal). Artista plástica, professora e investigadora. É doutorada em Arte Pública pela Universidade de Barcelona - Faculdade de Belas Artes (2012); tem o grau de Máster em Desenho Urbano (2008) pela mesma universidade e é licenciada em Artes Plásticas - Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2000). Foi bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2004-2009). É professora auxiliar na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, onde leciona desde 2010 e é investigadora integrada no Hei-Lab (ULHT).



**J. PAULO SERRA** (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre, doutor e agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI). Nesta Universidade, é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador na unidade de I&D Labcom.IFP – Comunicação, Filosofia e Humanidades. Desempenha atualmente, na UBI, os cargos de presidente do Instituto Coordenador de Investigação e de coordenador científico do Labcom.

IFP; e, a nível nacional, o de Presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009), organizador do livro *Retórica e Política* (2015) e coorganizador de múltiplos livros, o último dos quais *Televisão e Novos Meios* (2017). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas, nacionais e estrangeiras.



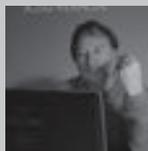
**JOAQUÍN ESCUDER** (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visibilidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Además realiza dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos, al tiempo que trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, Italia, Francia, Japón, Portugal, Brasil y Argentina. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



**JOÃO CASTRO SILVA** (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusitana de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos do curso de Escultura da FBAUL, coordenador do Mestrado em Escultura e da Secção de Escultura do CIEBA. Coordena exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação teórica-prática na área da escultura de talhe directo, intervenção no espaço público e intervenção na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



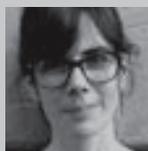
**JOÃO PAULO QUEIROZ** (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor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



**JOSU REKALDE** (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959). Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects. University of Nevada, (2011)*. En los márgenes del arte cibernético en *Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997)*. *Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia.(1988)*. El video, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de 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). Festival Projector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



**JUAN CARLOS MEANA** (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) con C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre a práctica artística contemporánea e a docencia del arte, habiendolo 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 (Universidad de Vigo) onde desempeñou o cargo de decano (director), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



**LUÍSA SANTOS** (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-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.



**LUÍS HERBERTO** (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutoramento em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese *Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril*. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interacção entre questões do género, sexualidade, provocação

e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas coleções particulares, em Portugal e outros países.



**LUÍS JORGE GONÇALVES** (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. Leciona na Faculdade de Belas-Artes, nas licenciaturas, as disciplinas de História da Arte I (Pré-História e Antiguidade), História da Arte Brasileira e História e Teoria da Museologia e da Curadoria, no mestrado de Museologia e Museografia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arte Brasileira. Explora os interfaces entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre temáticas do património.



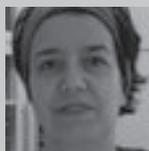
**MARCOS RIZOLLI** (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Membro de Conselho Editorial: Revista *Éter – Arte Contemporânea* (UvaLimão); Trama Interdisciplinar (UPM); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); *Ars Con Temporis* (PMStadium); *Poéticas Visuais* (UNESP); *Estúdio, Cromagem 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). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. Investiga as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a palavra e a imagem no contexto da arte contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras*. Desde 2001, é membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, que ajudou a fundar. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Foi professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG de 2015-16. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



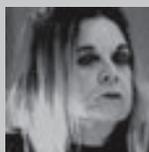
**MARILICE CORONA** (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



**MARISTELA SALVATORI** (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é Professora Titular e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em *Arts et Sciences de l'Art* pela *Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne* e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na *Université Laval*, Canadá. Artista residente na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa *Expressões do Múltiplo* — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).



**MÓNICA FEBRE MARTÍN** (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i diseg. L'obra artística font de dissenys encoberts" en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, colabora en diferentes revistas especializadas y imparte la asignatura de Fundamentos de las artes i Dibujo artístico i color en el Instituto Ramón Berenguer IV de Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.



**NEIDE MARCONDES** (Brasil). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.

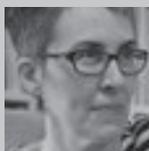


**NUNO SACRAMENTO** (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing 'Deep

Maps / geographies from below', the W O R M (Peacock's new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



**ORLANDO FRANCO MANESCHY** (Brasil). Professor-pesquisador, artista e curador independente. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Recebeu, entre outros prêmios: Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procltura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012.



**PAULA ALMOZARA** (Brasil). Artista, Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora e pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), onde desenvolve projeto com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação e Coordenadora do PPG-LIMIAR da PUC-Campinas. É Bolsista Produtividade do CNPq e líder do Grupo de Produção e Pesquisa em Arte - CNPq/PUC-Campinas. Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria Desenvolvimento de Projetos com trabalho artístico sobre experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares.



**PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID** (Espanha). Doctora en Bellas Artes, profesora Titular de Universidad en la Facultad de Bellas Artes de Valencia y directora del Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València (Espanha). Ha participado y dirigido diferentes proyectos I+D subvencionados en convocatorias públicas de carácter institucional. Ha publicado numerosos capítulos y artículos relacionados con la temática urbana, los entornos sociales y sus vinculaciones con el arte y es autora de los libros: La convivencia plural, una aproximación a la ciudad (2020), Art site. Periferias expositivas (2016), Fuera de campo. Leer el espacio desde las artes (2014), In situ: Espacios urbanos contemporáneos (2011), Visiones del entorno: paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales (2009), Tabula rasa. Nuevos siglos, nuevos ensanches (2008), Márgenes y centros. La ciudad contrapuesta (2007). Como artista visual, ha comisariado y participado en numerosas exposiciones de ámbito nacional e internacional y obtenido diferentes premios como reconocimiento a su trabajo artístico.



**PAULO BERNARDINO BASTOS** (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com significados múltiplos em diversas comensurações (duas e três dimensões). Participa em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: TRANSCENDENCES: Collaborative Creativity as Alternative Transformative Practice of new Technologies in art and science"; "Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais"; "Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística



— uma abordagem Humanizante”. Exposições recentes: Festival N “Espacios de Especies”, Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (México) 2018; Festival Arte & Ciência (FACTT) Lisboa, New York, Ciudad de México (PT, USA, MX) 2018; “Matéria Pensamento Tempo Forma” Museu Penafiel (Portugal) 2018; “Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo”, Museu de Penafiel (Portugal) 2017; “enhancement: MAKING SENSE”, i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; “Periplos: Arte Portuguesa de Hoy”, Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: “Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science”, TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no “15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação”, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no “I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016”, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.

**PAULO GOMES** (Brasil, Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 1956). Doutor em Artes Visuais (2003 - UFRGS), Estágio Sênior – Pós-Doutorado, no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Artista visual e curador independente. Professor-pesquisador junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Bacharelado em História da Arte da mesma universidade. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Vive e trabalha em Porto Alegre.



**PEDRO ORTUÑO MENGUAL** (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica Arte y Políticas de Identidad (Universidad de Murcia). Su investigación reflexiona sobre el papel arte en los media y su relación con las identidades periféricas. Ha participado en varios proyectos de investigación. Actualmente es Investigador Principal junto a Laura Baigorri del proyecto i+D+I MIMECO HAR2017-84915-R, “Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia”.



**REGINA MELIM** (Brasil, Universidade do Estado de Santa Catarina, Departamento de Artes). Vive e trabalha em Florianópolis, SC. Docente no Departamento de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Coordena, com Raquel Stolf, o Grupo de Pesquisa Proposições Artísticas Contemporâneas e seus processos experimentais, bem como a *sala de leitura | sala de escuta*, um espaço que abriga um acervo de publicações de artista (impresas e sonoras). Em 2006 criou a *par(ent)esis*, uma plataforma de pesquisa, produção e edição de projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações impressas ([www.plataformaparentesis.com](http://www.plataformaparentesis.com)). Coordenou entre 2012 e 2019 a publicação *¿hay en portugués?*, como atividade decorrente de seminários realizados com os alunos do PPGAV/CEART/UDESC ([http://www.plataformaparentesis.com/site/hay\\_en\\_portugues/](http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/)).



**RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS** (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista O Menelick 2º ato e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, Negros Índicios, na Caixa Cultural/SP e Diálogos Ausentes, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodscendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



**ROSANA HORIO MONTEIRO** (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com o título “Ver/fazer ciência. Usos e funções da fotografia na prática científica”. É líder do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem”. Coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016. Foi editora da revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Bolsista Capes de pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2009-2010), com o projeto de pesquisa “(Re)configurações de saberes. Um estudo de trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas”. Bolsista Capes de Mestrado (1994-1997) e Doutorado (1997-2001) em Política Científica e Tecnológica (Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP). Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001 e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason (Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000). Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo* organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



**SUSANA SARDO** (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da coleção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança.



**VERA LUCIA DIDONET THOMAZ** (Brasil). Artista visual. Mestrado em Artes: Processos de Criação em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo SP, 2007. Doutorado em Tecnologia: Mediações e Culturas, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba PR, 2015. Pós-Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes (IA), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre RS, 2017. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Brasil, 1996-2019.

# Sobre a *Estúdio*

## About Estúdio

### **Pesquisa feita pelos artistas**

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

### **Procedimentos de revisão cega**

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

### **Arco de expressão ibérica**

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

### **Uma revista internacional**

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

# Revista Estúdio — Ficha de assinatura

## *Subscription notice*

### **Aquisição e assinaturas**

A Revista Estudio passou a ser exclusivamente online, de acesso livre, a partir do número 21, no ano 2017.

Preço de venda ao público, números transatos: 10€ + portes de envio

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

### **Contactos**

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

Propõe-se neste número uma estética da materialidade, em cada um dos quinze artigos aqui reunidos. Há nas propostas artísticas a expansão estética que se alarga com tranquilidade a partir da materialidade das obras de arte. As matérias suportam a arte, o seu pensamento, a sua estética.

A relação com o público está em permanente adiamento e, ao mesmo tempo, renovação. As matérias, enunciadas pelos artistas, suportam o seu próprio resgate, na possibilidade de uma relação. O espectador, o novo curador, segue em construção no processo.