

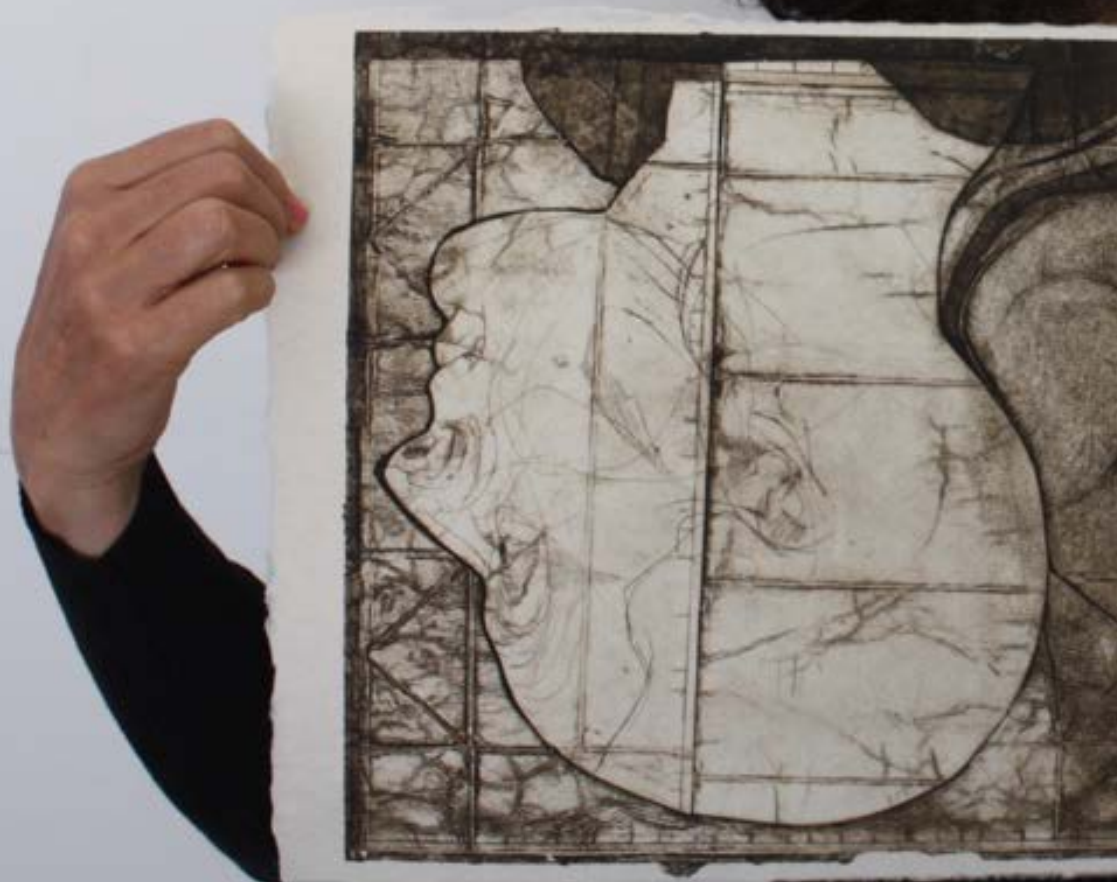
Revista CROMA, Estudos Artísticos
Volume 8, número 17, janeiro–junho 2021 | semestral
ISSN 2182-8547 | e-ISSN 2182-8717
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

croma 17



Os quinze artigos que aqui se reúnem, nesta edição da Revista Croma, são também as propostas para uma nova política, esclarecida, crítica, e mais exigente. Podem observar-se padrões de intervenção, que partem de algumas dimensões comuns: a interpelação do observador, a criação de novos públicos, a proposta de contribuir para uma mudança alargada, partindo de questões a que não são alheias as problemáticas contemporâneas. As questões de género, a emancipação pós-colonial, a sustentabilidade, as migrações, a massificação, a globalização, o fim das ideologias e a ascensão do populismo, entre outras, constituem os contextos da atualidade.

Crédito da capa: Lili Mirauda segurando uma das suas provas em Gravura Verde, 2020. Cortesia da artista.



Revista **CROMA**, Estudos Artísticos
Volume 9, número 17, janeiro–junho 2021
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717

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

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

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos
Volume 9, número 17, janeiro-junho 2021
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717
Ver arquivo em >
croma.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>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index > <http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: B1 (artes/música) > <https://sucupira.capes.gov.br/>
- ROAD Directoryn of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

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

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

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: Lili Mirauda segurando uma das suas
provas em Gravura Verde, 2020. Cortesia da artista.

Projeto gráfico e paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 2182-8547

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8717



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista Croma

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



belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



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)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-16
A espiritualidade política: a Arte JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>The political spirituality</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-16
2. Artigos originais	2. Original articles	18-186
Um ato ecográfico: o 'grabado verde' de Maria Angélica Mirauda ANGELA RAFFIN POHLMANN & REGINALDO DA NÓBREGA TAVARES	<i>An ecographic act: the Grabado Verde by Maria Angélica Mirauda</i> ANGELA RAFFIN POHLMANN & REGINALDO DA NÓBREGA TAVARES	18-29
Argila, pelas mãos de Ana Maria Maiolino RITA A. RIBEIRO FRUTUOSO DE OLIVEIRA	<i>Clay and cooking, in the work of Anna Maria Maiolino</i> RITA A. RIBEIRO FRUTUOSO DE OLIVEIRA	30-40
Descolonizar e ressignificar o imaginário: colagem e re existência na obra de Laíza Ferreira TERESA ISABEL MATOS PEREIRA	<i>Decolonizing and Resignifying the Imaginary: Collage and Re-existence in Laíza Ferreira work</i> TERESA ISABEL MATOS PEREIRA	41-54
Lanternas flutuantes: arte participativa comunitária na obra do artista colombiano Ricardo Moreno CLÁUDIA VICARI ZANATTA & MÁRCIA MACHADO BRAGA	<i>Floating Lanterns: Community participatory art in the work of Colombian artist Ricardo Moreno</i> CLÁUDIA VICARI ZANATTA & MÁRCIA MACHADO BRAGA	55-67
El activismo serigráfico de Alonso Gil a través de la moda como mecanismo de desarrollo social en la causa saharavi RAMON BLANCO-BARRERA & MARIA DEL MAR GARCIA-JIMENEZ	<i>The silkscreen activism of Alonso Gil through fashion as a mechanism for social development in the Saharawi cause</i> RAMON BLANCO-BARRERA & MARIA DEL MAR GARCIA-JIMENEZ	68-76
Paisagens multiespécies na obra de Sabyne Cavalcanti YURI FIRMEZA	<i>Multispecies landscapes in the work of Sabyne Cavalcanti</i> YURI FIRMEZA	77-89

<p>Percorrer fronteiras nos desenhos e nas linhas da obra de Angela Cardoso ANTONIO COSTA VALENTE</p>	<p><i>Cross borders in the drawings and lines of Angela Cardoso's work</i> ANTONIO COSTA VALENTE</p>	<p>90-101</p>
<p>Cristina B. Almeida e a série Chifrantes: analogia entre violências com mulheres e animais SANDRA MAKOWIECKY</p>	<p><i>Cristina Brattig Almeida and the horn series: analogy between violences, women and animals</i> SANDRA MAKOWIECKY</p>	<p>102-111</p>
<p>Un recorrido por la ausencia, la memoria y el territorio: a propósito de Bleda y Rosa PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID</p>	<p><i>A remedy for absence, memory and territory: about Bleda and Rosa</i> PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID</p>	<p>112-124</p>
<p>Manifestações políticas na fotomontagem de Naine Terena LUIZA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI & BEATRIZ F. PINHEIRO DO AMARAL</p>	<p><i>Political manifestations in Naine Terena's photomontage</i> LUIZA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI & BEATRIZ F. PINHEIRO DO AMARAL</p>	<p>125-133</p>
<p>Cláudia Matoos, cidadania universal através das imagens LUÍS JORGE GONÇALVES</p>	<p><i>Cláudia Matoos, universal citizenship through images</i> LUÍS JORGE GONÇALVES</p>	<p>134-144</p>
<p>Poética do confinamento MARTA LUIZA STRAMBI</p>	<p><i>Poetics of confinement</i> MARTA LUIZA STRAMBI</p>	<p>145-156</p>
<p>"Another day is gone / another day begins / I'm still / in the same shit". Chalk Outlines: Rabih Mroué DILAR PEREIRA</p>	<p><i>"Another day is gone / another day begins / I'm still / in the same shit". Chalk Outlines: Rabih Mroué</i> DILAR PEREIRA</p>	<p>157-166</p>
<p>O táctil nas esculturas de Laura Álvarez SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ</p>	<p><i>The tactile quality in Laura Álvarez's sculptures</i> SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ</p>	<p>167-174</p>
<p>A Escultura Social de Shelley Sacks: ecologia radical e desenvolvimento interior SARA INÁCIO</p>	<p><i>Shelley Sacks' Social Sculpture: radical ecology and inner development</i> SARA INÁCIO</p>	<p>175-186</p>

3. Croma, instruções aos autores	3. Croma, instructions to authors	188-217
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	188-189
Condições de submissão de textos, meta-artigo — manual de estilo	<i>Submitting conditions, style guide</i>	190-198
Chamada de trabalhos: XIV Congresso CSO'2023 em Lisboa	<i>Call for papers: 14th CSO'2023 in Lisbon</i>	199-201
Croma, um local de criadores	<i>Croma, a place of creators</i>	204-217
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	204-215
Sobre a <i>Croma</i>	<i>About Croma</i>	216
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	217

1. Editorial

Editorial

A espiritualidade política: a Arte

The political spirituality

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Editorial

*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.

Resumo: Os quinze artigos que aqui se reúnem, nesta edição da Revista Croma, são também as propostas para uma nova política, esclarecida, crítica, e mais exigente. Podem observar-se padrões de intervenção, que partem de algumas dimensões comuns: a interpelação do observador, a criação de novos públicos, a proposta de contribuir para uma mudança alargada, partindo de questões a que não são alheias as problemáticas contemporâneas. As questões de género, a emancipação pós-colonial, a sustentabilidade, as migrações, a massificação, a globalização, o fim das ideologias e a ascensão do populismo, entre outras, constituem os contextos da atualidade.

Palavras chave: Revista Croma / editorial / política / implicação.

Abstract: *The fifteen articles gathered here, in this edition of Revista Croma journal, are also the proposals for a new policy. Patterns of intervention can be observed, starting from some common dimensions: the question of the observer, the creation of new audiences, the proposal to contribute to a broad change, starting from issues to which contemporary problems are related. Gender issues, postcolonial emancipation, sustainability, migration, massification, globalization, the end of ideologies and the rise of populism, among others, are today's contexts.*

Keywords: *Revista Croma / editorial / politics / implication.*

1. Proposta

A proposta da Revista Croma é uma vertente interveniente, implicada, transformadora, da arte. Trata-se de pesquisar as vertentes que ligam arte e sociedade, que aí enraízam ou aí frutificam. As manifestações artísticas caracterizam-se pela heterogeneidade, pela irrepetibilidade, soma de individualidade e de circunstância. Ao mesmo tempo, e para além da diferença, podem observar-se padrões de intervenção, que partem de algumas dimensões comuns: a interpeção do observador, a criação de novos públicos, a proposta de contribuir para uma mudança alargada, partindo de questões a que não são alheias as problemáticas contemporâneas (Duarte Piña, 2019; Huerta 2021).

2. As Questões

As questões são: as de género, a emancipação pós-colonial, a sustentabilidade, as migrações, a massificação, a globalização, o fim das ideologias e a ascensão do populismo, a que se junta a crise da política real em benefício da política digital, de caixa de comentário (Queiroz, 2020; 2021; Queiroz & Martins, 2015).

Vive-se talvez um período de alguma crise como a dos adolescentes: grande ênfase nas convicções, pouco conhecimento em que se baseiem, e triunfo do efeito, da emoção e do instante. Aqui, em poucas palavras, o desafio crescente, para artistas e espectadores, numa renovação que se pode exigir.

3. Os artigos

Os quinze artigos que aqui se reúnem, nesta edição da Revista Croma, são também as propostas para uma nova política, esclarecida, crítica, e mais exigente.

O artigo “Um ato ecográfico: o ‘grabado verde’ de Lili Mirauda,” de Angela Pohlmann & Reginaldo Tavares (Brasil), apresenta a proposta das gravuras da artista chilena Lili Mirauda, que aproveita as embalagens Tetra Pak reaproveitadas para as matrizes para suas gravuras. O ativismo atravessa as propostas de consciência ambiental com propostas plásticas simples e muito eficazes.

Rita Frutuoso de Oliveira, em “Argila, pelas mãos de Ana Maria Maiolino,” apresentam a artista nascida em Itália e radicada no Brasil, que nas suas instalações sobre o género e a domesticidade, explora a dimensão da argila, sensual e geradora, conformada e cheia.

O artigo “Descolonizar e ressignificar o imaginário: colagem e re existência na obra de Laiza Ferreira,” de Teresa Matos Pereira, debruça-se sobre essa artista brasileira e as suas colagens e propostas retóricas anti hegemónicas e emancipadoras, desafiando a identidade e o olhar que resgata a colonização.

Cláudia Zanatta & Márcia Braga, em “Lanternas flutuantes: arte participativa comunitária na obra do artista colombiano Ricardo Moreno,” centra-se em três eventos, práticas artísticas de participação comunitária, propostas entre 2014 e 2018 pelo artista colombiano Ricardo Moreno na Ilha da Pintada, em Porto Alegre (RS, Brasil). Os eventos “Noite das Lanternas Flutuantes” (2015), “Vagalumes no Jacuí” (2016) e “Mboitatá no rio Jacuí” (2016) são trabalhos articulados pelo artista que compuseram sua tese de doutoramento em poéticas visuais: “Lanternas Flutuantes: *Práticas Artísticas de participação com a comunidade das Ilhas na era do Antropoceno.*”

O artigo “El activismo serigráfico de Alonso Gil a través de la moda como mecanismo de desarrollo social en la causa saharauí,” de Ramon Blanco-Barbera & María del Mar Garcia-Jimenez, abordam as propostas de carácter serigráficas (*¡A pintarropa!*) e *performáticas* de Alonso Gil (Badajoz, 1966-), no que respeita à causa saharauí.

Yuri Firmeza, em “Paisagens multiespécies na obra de Sabyne Cavalcanti,” debruça-se sobre a proposta da exposição *Corpo Móvel*, que Sabyne Cavalcanti realizou no Museu de Arte Contemporânea na cidade de Fortaleza, Ceará, Brasil, em 2015. Trabalha-se o cruzamento entre artes visuais e práticas agroflorestais, discutindo a ecologia, o meio-ambiente, propondo neste ativismo uma nova socialidade.

O artigo “Percorrer fronteiras nos desenhos e nas linhas da obra de Angela Cardoso,” de Antonio Costa Valente, apresenta as propostas gráficas daquela artista, portadoras de interioridade e de uma expansão emancipadora para um desafio identitário.

Sandra Makowiecky, em “Cristina B. Almeida e a série Chifrantes: analogia entre violências com mulheres e animais,” apresenta as obras em cerâmica da Série “*Chifrantes*” tais como “*Palanca negra*”, “*Veado pantaneiro*” da artista Cristina Brattig Almeida, em que é proposta uma analogia entre a violência contra a mulher e a violência contra os animais. São figuras pretas e femininas, máscaras e carcaças de animais em extinção, de diferentes partes dos continentes.

O artigo “Un recorrido por la ausencia, la memoria y el territorio: a propósito de Bleda y Rosa,” de Paula Santiago Martín de Madrid, aborda a revisitação de paisagens que já testemunharam acontecimentos em estranhas convocações entre a história e os quotidianos mais ou menos banais.

Luisa Paraguai & Beatriz Amaral, em “Manifestações políticas na fotomontagem de Naine Terena,” apresenta a fotomontagem “Quem roubou essas memórias? Quem roubou essas almas?” (2016) da artista indígena contemporânea Naine Terena, munida da sua “máquina de roubar almas à máquina de registrar memórias.”

O artigo “Cláudia Matoos, cidadania universal através das imagens,” de Luís Jorge Gonçalves apresenta a proposta desta autora, debatendo a série “The Amazon Rainforest”, da artista visual Cláudia Matoos, e convocando o debate sobre a educação e a sustentabilidade.

Marta Strambi, em “Poética do confinamento,” aborda os desenhos do artista brasileiro Caio Paraguassu, no contexto do confinamento (COVID, em 2020). São desenhos de um registo irónico povoado pela intimidade com objetos evidenciando solidão e ausência de relação.

O artigo “Rabih Mroué: ‘another day is gone/another day begins/ i’am still/ in the same shit’,” de Dilar Pereira, apresenta os trabalhos “Chalk Outlines,” (2018-2020), de Rabih Mroué (1967, Beirute) invocando os que morreram devido a situações de guerra civil, como os do Líbano (1975-1990) e Síria (desde 2011).

Silvia García, em “O tátil nas esculturas de Laura Álvarez,” debruça-se sobre as esculturas de Laura Álvarez Conde (Vigo, 1982). As peças convocam o doméstico, e com ele os debates sobre o género e a família, Peças construídas com objetos encontrados e envoltos em tecido, expa sido as suas narrativas dimensionais.

O artigo “A Escultura Social de Shelley Sacks: ecologia radical e desenvolvimento interior,” de Sara Inácio, propõe abordar a relação entre escultura social, ecologia e sustentabilidade, partindo do projeto de escultura social concebido por Shelley Sacks, “University of the Trees” (2005). É uma universidade móvel e alternativa que recorda as propostas de Joseph Beuys, de integração artística, social e política.

4. Substância social

A dimensão política da arte constrói a própria arte, pois que ela é substância social, estruturante de ligações e de significados, com uma totalidade comunicativa que integra as dimensões humanas, tanto a nível do seu processo, como a nível da sua possibilidade de intervenção atuante (Brito, 2016; Fisher, 2020). Será, porventura, uma espiritualidade plástica, aquela que a arte concretiza.

Referências

- Brito, Geórgia M. G. D. (2016). *O universo das imagens técnicas e a xilogravura na sociedade midiática: um estudo de caso na perspectiva teórica de Vilém Flusser*. Tese mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. URL: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/22791>
- Duarte Piña, Olga M. (2019). Poesía, patrimonio, arte: aprender creando. *Matéria-Prima*, 7 (3), 32-42.
- Fisher, Anna Watkins. (2020) *The Play in the System: The Art of Parasitical Resistance*. Durham, NC: Duke University Press.
- Huerta, Ricard (2021). Museari, Educar en Arte LGTB para Superar la Homofobia y la Transfobia. *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social (RIEJS)*, 2021, vol. 10, num. 2, p. 43-58.
- Queiroz, João Paulo (2020). Arte: no ângulo do espelho, uma pegada grande demais/ Art: at the angle of the mirror, a footprint too big Editorial. *Estúdio*, (31), 12-21.
- Queiroz, João Paulo (2022). "Um papel um bocadinho sujo, em cima da terra." In A pintura é uma lição : ciencia potencia est. Porto: i2ADS Afrontamento. p. 187-202. ISBN 978-989-9049-28-4
- Queiroz, João Paulo, & Martins, Miriam Celeste (2015). Arte e educação, Portugal e Brasil: é preciso inovar na formação de educadores. *INSEA: Risks and Opportunities for Visual Arts Education in Europe*.

2. Artigos originais

Original articles

Um ato ecográfico: o Grabado Verde de María Angélica Mirauda

*An ecographic act: the Grabado Verde by
María Angélica Mirauda*

ANGELA RAFFIN POHLMANN* & REGINALDO DA NÓBREGA TAVARES**

*AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, Curso de Artes Visuais, Rua Coronel Alberto Rosa 62, CEP 96010-770, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil

**AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas, Centro de Engenharias, Curso de Engenharia Eletrônica, Rua Benjamin Constant 989, CEP 96010-020, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: O artigo apresenta uma parte do trabalho da artista chilena Lili Mirauda, que utiliza embalagens Tetra Pak descartadas como matrizes para suas gravuras. Sua proposta é, não só a de repensar o processo de produção e de consumo destas embalagens descartadas, mas também sugerir novos modos de se fazer gravura, a partir do reuso destas matrizes alternativas sem a utilização de ácidos e demais produtos nocivos à saúde do artista e ao meio ambiente. Suas imagens são delicadas e complexas, fruto de seu meticuloso trabalho de investigação e experimentação.

Palavras chave: gravura verde / matrizes alternativas / ecologia.

Abstract: *The article presents a part of the work of the Chilean artist Lili Mirauda, who uses discarded Tetra Pak packaging as a matrix for her prints. His proposal is, not only to rethink the production and consumption process of these discarded packaging, but also to suggest new ways of making engravings, from the reuse of these alternative matrices without the use of acids and other products harmful to the artist's health and to the environment. His images are delicate and complex, the result of his meticulous research and experimentation.*

Keywords: *non-toxic etching / alternative plates / ecology.*

1. Introdução

A artista chilena María Angélica Mirauda, ou simplesmente Lili Mirauda, faz gravuras a partir de matrizes alternativas e pouco convencionais. Ela utiliza embalagens descartadas para servirem como ponto de partida para suas gravuras. “Grabado verde” é o nome dado por ela e por sua colega Marcela de la Torre (Mirauda, Torre, 2015) a esta maneira ecológica de fazer gravuras em metal (Figuera Ferrer, 2004).

Lili Mirauda nasceu em Santiago do Chile, em 1959, formou-se em Artes Plásticas na Universidade do Chile, e atualmente é docente na Universidade Finis Terrae (Chile). Dedicou-se, desde 2006, à investigação e criação destas técnicas de Grabado Verde, publicando livros e realizando exposições com o resultado de suas pesquisas e do desenvolvimento de seu trabalho poético com estes procedimentos alternativos. Lili também divulga estas técnicas inovadoras em cursos e workshops realizados em diversos ateliês pelo mundo.

A documentação produzida por Lili Mirauda junto com Marcela de la Torre, desde 2008, nos livros publicados com suas invenções técnicas permitem o acesso de artistas e professores de arte a estes processos inovadores de fazer gravuras. Seus procedimentos investigam as potências das caixas descartadas de leite, sucos ou de outros alimentos que funcionam como matrizes para as gravuras (Figura 1).

Através de uma proposta silenciosa, fruto de sua metódica experimentação com uma nova e versátil matriz, Lili Mirauda cria um processo de gravura livre de ácidos e dos demais produtos nocivos para a saúde dos artistas e ao meio ambiente. O baixo custo das matrizes é também mais um item importante deste processo de construção de imagens realizado com a reciclagem de materiais.

Associamos os temas utilizados em algumas de suas gravuras como o bule, a xícara (Figura 2), e o próprio ato de tomar café com leite (ou uma xícara de chá) através destes movimentos antigos de ferver a água e passar o pó de café no coador, em contraste com as atuais máquinas de café e suas cápsulas descartáveis que demandam apenas apertar um botão.

Os paradigmas propostos pelo ato de repensar os processos gráficos e suas maneiras de fabricação de imagens se contrapõem com nossos modos de viver na atualidade, produzindo incoerências como estas que ao mesmo tempo em que nos “facilitam” a vida, simultaneamente geram lixos e rejeitos. O mundo produzido pela indústria não deixa espaço para estes interstícios como o que podemos pressentir aqui.

As dobras das embalagens descartáveis se transformam em desdobras. Abertas, elas evidenciam algo do que já foram antes, no processo desvelado



Figura 1 · Lili Mirauda, Sem título, 2016. Gravura verde.
Fonte: María Angélica Mirauda



Figura 2 · Lili Mirauda, Sem título, 2016.

Fonte: María Angélica Mirauda

Figura 3 · Lili Mirauda, Sem título, 2016.

Gravura verde. Fonte: própria



pelo ato de planificar as caixas. As marcas das dobras tomam parte das formas criadas nas gravuras de Lili Mirauda, e instalam, nas imagens, o passado da própria matriz utilizada (Figura 3). Nos permitem, assim, reconhecer sua origem, que também se aproxima da própria origem da gravura pelo caráter “serial” que pode ser evidenciado tanto numa, quanto na outra.

As origens da gravura em metal datam da época em que também ocorre uma outra revolução cultural. Com a invenção dos tipos móveis proposta por Gutemberg, em 1445, inicia-se a impressão de textos com letras individualizadas guardadas em caixas, distribuídas em prateleiras. Algo muito fascinante começava a ocorrer, cujas consequências sentimos até hoje. Entre as linhas ocupadas pelos ‘tipos’ e “seu exercício de análise combinatória infinita” havia o espaço destinado para a gravura que ilustraria a leitura das páginas de inúmeros livros (Brugnoli, 2011: 9). A distribuição destas imagens, a difusão de ideias e pensamentos e o próprio ordenamento da linguagem repercutiram em todas as áreas de conhecimento e contribuíram para o próprio desenvolvimento do campo da arte. A renovação na representação do mundo gerou consequências para a ciência, a arte, a religião e a própria significação da vida.

2. O Grabado Verde

O “Grabado Verde” de Lili Mirauda é delicado e complexo, ao estabelecer uma rede de conexões entre diferentes objetos e procedimentos sintetizados em suas imagens. Por um lado, suas delicadas gravuras nos oferecem imagens de objetos do cotidiano, como, por exemplo, a xícara, o bule ou o sapato (Figura 4).

Estes não são objetos especiais. São objetos comuns que encontramos no dia-a-dia, em casa ou nos locais de trabalho. São objetos funcionais que podem ser compartilhados, mas de modo geral são para uso individual.

Por outro lado, a complexidade de seu trabalho pode ser percebida no modo como a artista produz estas imagens, recriando técnicas, inventando procedimentos, descobrindo novas maneiras de produzir texturas, meios-tons, linhas ou manchas nas suas imagens, através do decalque de materiais diversos sobre as matrizes de papelão, alumínio e plástico das embalagens descartadas. A artista realiza também raspagens, incisões, descolamentos das camadas das matrizes ou, ainda, sobreposições de grãos minúsculos para produzir os efeitos das manchas da “água-tinta”, tão utilizada entre as técnicas tradicionais da gravura em metal.

As embalagens Tetra Pak são, hoje em dia, um lugar comum para a circulação de produtos. Como “êxito do desenho industrial e símbolo da revolução pós-industrial” estas embalagens distribuem “líquidos como leite, sucos ou vinhos

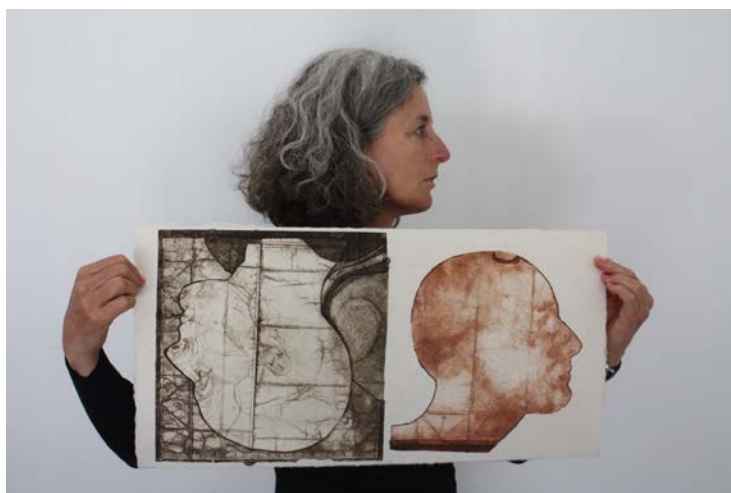


Figura 4 · Lili Mirada, “El Zapato de Rosa III”, 2017.

Gravura verde. Fonte: María Angélica Mirada

Figura 5 · Lili Mirada segurando uma de suas estampas em Gravura verde (2020). Fonte: María Angélica Mirada

exibidos por meio deste dispositivo nas prateleiras de supermercados” (Brugnoli, 2011: 8). Lili Mirauda não criou um método para recuperar as embalagens no ritmo em que elas são produzidas, ou para diminuir a quantidade de lixo; entretanto, seu esforço revela uma sensível inquietação com o descarte destas embalagens no meio ambiente. Suas gravuras aproveitam os elementos destas caixas tais como a estrutura, as ranhuras, as camadas de diferentes materiais, texturas e dobras como parte integrante das novas imagens produzidas (Figura 5).

3. A matriz verde

Da mesma maneira que as matrizes de cobre, na gravura em metal tradicional, as matrizes utilizadas no “Grabado Verde” também funcionam como peças geradoras de imagens. Neste caso, o material empregado como matrizes alternativas no “Grabado Verde” são um sub-produto industrializado após o consumo dos alimentos embalados em Tetra Pak. Nas palavras de Mirauda e Torre (2015: 11) “La matriz de Grabado Verde se trabaja a partir de un material creado por la industria alimenticia con el objetivo de preservar alimentos”. As autoras comentam as qualidades do material utilizado como matriz alternativa justamente pelas características necessárias à sua utilização pela indústria: “Por esta razón, no nos debe extrañar que el Tetra Pak sea un material sumamente resistente y con sorprendentes cualidades al momento de ser desplazado al mundo del arte, especialmente al grabado” (Mirauda; Torre, 2015: 11).

As matrizes gráficas fazem parte da história da gravura, associadas intrinsecamente a esta possibilidade que a matriz possui de reproduzir a imagem ali gravada, através das inúmeras impressões que podem ser obtidas de uma única matriz, cujas múltiplas estampas são idênticas ou bastante similares entre si. O surgimento da gravura possibilitou a difusão de ideias, imagens, ilustrações, fatos, e inclusive a reprodução de outros desenhos e pinturas, em épocas em que não havia outros meios de reprodução. O pesquisador da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), professor Fernando Gómez Alvarez (2017:7), comenta as diferenças entre a gravura de reprodução, a gravura de interpretação e a gravura original. Aqui, nos interessa falar da gravura original, cuja definição “sofreu várias mudanças no decorrer dos anos”. Inúmeros eventos internacionais sobre a gravura, procuraram legislar sobre a definição do conceito de gravura original. Dentre os mais importantes encontram-se “o III Congresso Internacional de Artistas, celebrado em Viena, em 1960; e o Certame Internacional de Obra Gráfica SAGA, efetuado em Paris, em 1996” (Alvarez, 2017:7). Sendo que, em 1996, na reunião realizada em Paris, ficou definido que “uma gravura original é resultante de um ou de mais meios expressivos do campo da gravura



Figura 6 · Lili Mirauda, "La Cumparsita", 2017. Gravura verde. Fonte: María Angélica Mirauda

escolhido pelo artista, de forma voluntária, visando a criar matrizes potencialmente reproduzíveis, das quais possam ser obtidas várias cópias idênticas, caso seja a sua vontade" (Alvarez, 2017: 8).

No "Grabado Verde", novos caminhos são viabilizados com materiais alternativos e outros procedimentos inventados pela artista em seu processo criativo, sem deixar de consistir em uma gravura original, conforme a definição estabelecida desde 1996. Assim, a matriz do "Grabado Verde" ganha uma nova consistência e rompe com as matrizes tradicionais que, a depender da técnica utilizada, demandam por uma peça de madeira, ou borracha, ou pedra calcária, ou ainda uma placa de metal, ou um *nylon* esticado em bastidor, além de um conjunto de ferramentas ou de produtos químicos específicos para riscar, escavar, desenhar, vaziar ou preencher áreas, ou retirar matéria da matriz. A gravura em metal tradicional, por exemplo, utiliza substâncias químicas, muitas vezes tóxicas, para a produção da imagem na matriz. Então, percebemos as grandes novidades na utilização destas matrizes alternativas, não só como possibilidade de reaproveitamento do descarte dos materiais industrializados após seu consumo, como também e principalmente pelas vantagens em se obter imagens em matrizes sem o prejuízo de poluir o meio ambiente com os produtos químicos tradicionais ou danosos à saúde dos artistas.

Além disso, vemos que este material alternativo obtido com as embalagens descartadas oferece outra experiência em seu manuseio, pois o artista pode cortar, dobrar, pressionar, decompor, deformar, colar, riscar, rasgar, arranhar, emendar a matriz, e, com isto, projetar movimentos exploratórios sobre a resistência, a textura, a composição e o tamanho deste material que seria descartado (Figura 6).

Com os diferentes manuseios da matriz alternativa, o artista ganha novos movimentos, e aumentam as possibilidades combinatórias durante o processo de criação. Afinal, uma matriz alternativa pode, por exemplo, ser dobrada ou combinada com outra matriz para aumentar a área de gravação, ou ainda permitir que dobras e ranhuras venham a interferir no processo criativo. Assim, esta técnica abre um largo espaço exploratório com muitas outras operações que permitem investigar as complexidades de manuseio da matriz.

O "Grabado Verde" aproxima a ponta final do processo de consumo de alimentos industrializados com a ponta inicial de um novo processo de produção de imagens. Deste modo, nos chama a atenção a conexão material entre estes dois processos distantes entre si. Esta conexão somente foi possível a partir da percepção de Mirauda e Torre (2011) sobre a resistência do material que faz com que seu emprego como matriz na gravura seja tão potente.

O descarte deste material é uma etapa prevista no próprio ciclo de utilização das embalagens de alimentos, cujo destino, sabemos, é o lixo. No entanto, reutilizar as caixas de leite para produzir imagens artísticas, suscita pensarmos sobre a função e o descarte destas embalagens. Se estas embalagens seriam descartadas após o consumo do alimento, podemos igualmente contrapor a relação deste processo alternativo de produzir gravuras com a necessidade de repensarmos a preservação do meio-ambiente que receberá milhares de caixas e embalagens descartadas todos os dias mundo afora. O professor José Eli da Veiga comenta que no intervalo das últimas três gerações a produção de plásticos passou de “milhão de toneladas para 350 milhões de toneladas” (Veiga, 2019: 27). Com isso, podemos inferir que a contaminação do meio-ambiente causada pelo descarte de plástico e de outros materiais tende a se agravar se não nos dispusermos a evitar, de modo extremamente significativo, o descarte.

O “Grabado Verde” também nos provoca a pensar sobre o que está acontecendo com a Terra do ponto de vista das mudanças climáticas. Esta questão certamente ganha atenção em várias disciplinas. O sociólogo Bruno Latour, investigando o campo da política e o entrelaçamento da questão do clima, comenta que: “A hipótese é que não entenderemos nada dos posicionamentos políticos dos últimos cinquenta anos, se não reservarmos um lugar central à questão do clima e à sua denegação” (Latour, 2020: 10). Para Latour, sem isso, perderemos a orientação e será mais difícil compreender os problemas e encontrar caminhos para diminuir as desigualdades.

Está claro que esta técnica alternativa de gravura não nega a existência de uma contradição na preservação do meio ambiente e das dificuldades que enfrentamos pelo modo de vida adotado na contemporaneidade. O que estamos preservando ou deixando de preservar? A artista Lili Mirauda investiga as possibilidades de expressão artística de um material que seria descartado, trazendo a questão ambiental em seu trabalho. O trabalho de Mirauda nos impele a pensar sobre a simplicidade da vida e sobre o que de fato precisamos para viver. Ou ainda, seu trabalho nos provoca a refletir sobre como estamos vivendo nossas vidas neste momento de contradições. Mirauda coloca, através de suas gravuras, sua sensível preocupação com as relações hoje configuradas entre a Terra e vida. Para finalizar, o trabalho de Mirauda, de certa maneira, também se aproxima do pensamento do líder indígena Ailton Krenak sobre a “iminência de a Terra não suportar a nossa demanda” (Krenak, 2019: 45). Sentimos essas ressonâncias entre as gravuras de Lili Mirauda e os autores que nos alertam sobre a importância de que todos nós devemos despertar para uma difícil perspectiva ambiental como consequência dos nossos modos de vida contemporâneos.

Conclusão

O trabalho da artista chilena Lili Mirauda nos faz repensar sobre a tradição e a inovação no campo da gravura em metal, além de questionar simultaneamente nossos modos de produção, consumo e descarte de embalagens que compõem a vida contemporânea. Com as sutilezas e com o requinte de suas imagens, percebemos novamente a importância da simplicidade da vida, e o quanto nossos modos de vida precisam ser repensados.

As gravuras de Lili Mirauda nos remetem aos objetos do nosso cotidiano como xícaras ou bules, e contrastam com a produção serial destes mesmos objetos de consumo. A delicadeza contida nas imagens produzidas em materiais já condenados ao lixo, nos trazem questionamentos sobre as consequências deste fluxo, ajudando-nos a refletir sobre os nossos modos de viver.

O encontro entre um modo de expressão artístico consolidado, como o da gravura artística, e uma tecnologia industrial contemporânea, é capaz de desviar a função originária do material descartado, ao mesmo tempo em que propõe novos procedimentos para a criação de matrizes e de imagens gráficas. Com as embalagens descartadas de alimentos processados, a artista Lili Mirauda produz outras coisas, neste caso imagens, algo aparentemente distante da finalidade originária das embalagens de alimentos. Não se trata de uma proposta para reaproveitar ou reciclar o material descartado, ou ainda resolver o problema do descarte, mas deixa exposta a potência do seu uso no campo da gravura e da arte.

Os objetos retratados por Mirauda, com extrema acuidade de observação e requinte técnico, nos levam a crer que os procedimentos adotados não só refletem sua postura diante do mundo, como também diante da arte. Ao ressignificar os objetos a partir de sua reapropriação e dos deslocamentos necessários aos processos desenvolvidos, Lili Mirauda apresenta a versatilidade destes materiais e seus diversos usos para produção de imagens gráficas. Para ela, as caixas reutilizadas como matrizes se transformam em um espaço versátil, de inúmeras aberturas para a imaginação.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio às pesquisas que deram origem a este texto.

Referências

- Alvarez, Fernando Gómez. (2017) *Gravura*. Vitória: UFES, Secretaria de Ensino a Distância. ISBN: 978-85-63765-94-9
- Brugnoli, Francisco. (2011) "Palabras preliminares". In: Mirauda, María Angélica; Torre, Marcela de. (2011) *Grabado verde*. 2a ed. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae. ISBN: 978-956-7757-15-2
- Figueras Ferrer, Eva. (2004) *El grabado no tóxico: nuevos procedimientos y materiales*. Barcelona: Publicacions i edicions de la UB. ISBN: 978-84-475-2810-3
- Krenak, Ailton. (2019) *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-359-3241-6
- Latour, Bruno. (2020) *Onde aterrar?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. ISBN: 978-65-86719-18-5
- Mirauda, María Angélica; Torre, Marcela de la. (2015) *Grabado verde: versatilidade de la matriz*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Veiga, José Eli da. (2019) *O Antropoceno e a Ciência do Sistema Terra*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 978-85-7326-726-6

Argila e culinária, na obra de Anna María Maiolino

Clay and cooking, in the work of Anna María Maiolino

RITA FRUTUOSO OLIVEIRA

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

Resumo: O trabalho com a argila marca grande parte do percurso artístico de Anna María Maiolino, procurando perceber a relação que ela estabelece com este material e como as referências culinárias encontram espaço no processo criativo com esta matéria plástica. Este artigo aborda o surgimento da argila no trabalho da artista, passando por uma reflexão sobre a manualidade e repetição, terminando sobre a influência culinária na forma de trabalhar a argila percebendo como essa analogia acontece nas suas instalações.

Palavras chave: manualidade / repetição / argila / culinária.

Abstract: *The work with clay marks a large part of Anna María Maiolino's artistic path, seeking to understand the relationship she establishes with this material and how culinary references find space in the creative process with this plastic material. This article approaches the appearance of clay in the artist's work, passing through a reflection on manuality and repetition, ending on the culinary influence in the way she works with clay, perceiving how this analogy happens in her installations.*

Keywords: *manuality / repetition / clay / cooking.*

Introdução

Anna María Maiolino é uma artista plástica nascida em 1942 em Itália, que vive parte da sua infância na escassez do pós-guerra, acabando por se mudar uns anos mais tarde para a Venezuela, onde iniciou os seus estudos artísticos na Escola de Belas Artes Cristóbal Rojas. Mas é no Brasil, em 1960, que estabiliza a sua vida e carreira, continuando os seus estudos artísticos, na Escola Nacional de belas Artes-Enba, no Rio de Janeiro. Em 1968, viaja para Nova York, durante três anos, a estudar na Pratt University, revelando sempre a sua busca pelo conhecimento. Apesar de todas estas dinâmicas de lugares, é o Brasil o país onde se nacionaliza em 1968.

O seu trabalho abrange um vasto leque de formas artísticas, desde a gravura, escultura, pintura, desenho, multimédia e performance. De toda sua trajetória artística a sua relação com o universo alimentar e com argila representam grande parte do seu trabalho. No seu projeto “Por um fio” (1976), onde fotograficamente se regista um fio de macarrão que liga três gerações, retratadas pela mãe de Anna María, pela artista e por sua filha, transparecendo claramente os seus afetos e a sua cultura culinária materializada no macarrão. Esta matéria alimentar, tão presente na cultura italiana, é uma ‘pasta moldável’, ideia esta que será resgatada nos seus trabalhos com argila. Na argila Maiolino expressa a sua manualidade, os gestos, e a repetição, fatores que são corporizados na sua obra, que liga a argila à culinária de forma subtil, mas evidente.

1. O encontro com a terra e o reconhecimento da argila

A argila é uma matéria-prima extraída do solo, entendamo-la como uma matéria plástica que se torna moldável com água, endurecendo com a secagem ou cozedura (Martin, 1995).

Anna María inicia a sua relação com a argila, num dos projetos mais célebres da sua carreira, a instalação “Arroz e Feijão”. Este projeto foi apresentado na sua estreia em 1979, na Aliança Francesa no Rio de Janeiro. Nessa primeira apresentação existiam três mesas postas, com todos os elementos que compõem o ritual da refeição, em que numa delas existiam seis pratos de cerâmica, colocados sobre um tumulo coberto de um têxtil negro. Cada prato continha terra, de onde germinavam grãos de arroz e feijão, dois dos principais ingredientes da alimentação brasileira. O negro da tolha da mesa representava a morte, assim como as sementes germinadas simbolizavam a vida, reforçando que a vida continuará apesar da morte. Esta obra, tendo sido exposta várias vezes, perdeu no tempo, tendo sido também exibida em 2007 na Galeria Milan, em São Paulo, e em 2010 na bienal de São Paulo (Figura 1). Nesta apresentação

a disposição de todos os elementos aconteceu de uma forma nova, mais organizada, que se compunha por uma mesa central, em que lateralmente existiam duas prateleiras de pratos bancos, em exposição, e por fim um ecrã que exibia uma boca movimentando-se com gestos de mastigar.

Nesta instalação a artista pretende destacar a importância de nos alimentarmos da nossa terra e da nossa cultura. Neste projeto dá-se primazia às origens, valorizando os recursos naturais e reforçando o lugar. A terra é aqui merecedora destaque, não só como matéria, mas como fonte de alimento e cultura, de onde são criadas as raízes que nos conectam a um sítio e de onde germinam os alimentos e as matérias primas.

A argila exhibe-se nesta obra de dois modos, como matéria em bruto, através da terra, e como matéria cozida, através da cerâmica (Canotilho, 1999). Para além da terra se apresentar como fonte de germinação de alimentos, encontra-se, nesta instalação, contida num prato de argila cozida, corporizada em cerâmica. A cerâmica permitiu ao homem conformação simples e acessível, possibilitando a criação de inúmeros objetos de configurações distintas, que foram decisivos para a evolução da alimentação, da culinária e da cultura alimentar (Spataro & Alexandra Villing, 2015). O prato, objeto tão comum e transversal a muitas culturas, carrega em si a carga simbólica desta relação entre argila e alimentos. (Figura 2).

O prato é o elemento simbólico e espacial do ato alimentar, podendo ser o contentor que apresenta o alimento, ou ainda representando o próprio alimento, de um modo descritivo, numa ementa. “ (Bonacho, 2019).

O prato servido com terra, como se apresenta nesta mostra (Figura 3), retrata também um ciclo (Figura 4). Da terra extraímos os alimentos e as argilas, que motivaram o surgimento da culinária e da cerâmica, e que sobre a mesa teatralizam o momento da refeição.

Apesar desta identificação da argila no trabalho de Maiolino, ela reconhece o surgimento da argila de uma forma consciente, no final dos anos 80. Identificando nesta matéria plástica uma forma de se libertar de um momento de introspeção que vivia na altura com as suas pinturas, e que não a faziam encontrar um sentido, originando um “trabalho inútil” (SescTV, 2014). Quando decide explorar a argila, começa nesse processo de descoberta produzindo o seu retrato, fazendo-o e refazendo-o várias vezes. Entendendo que argila era uma matéria que “carrega em si, toda a possibilidade de forma” (SescTV, 2014) a artista acaba por iniciar as suas primeiras obras, em 1989, compostas por objetos de parede, e com a denominação de “Séries Novas Paisagens”, em que



Figura 1 · Anna María Maiolino, 'Arroz e feijão', 1979-2007. Instalação em mesa fôrmica, 20 cadeiras pretas, pratos, copos; prataria, terra; sementes de arroz e feijão; prateleiras e vídeo na TV. 212 ½ x 47 1/5 in. (540 x 120 cm.). 29º Bienal de São Paulo 2010, São Paulo. Fonte: <https://fileonline.org/exhibition-anna-maria-maiolino-rice-beans-sao-paulo/>

Figura 2 · Anna María Maiolino, 'Arroz e feijão', 1979-2007. Instalação em mesa fôrmica, 20 cadeiras pretas, pratos, copos; prataria, terra; sementes de arroz e feijão; prateleiras e vídeo na TV. 212 ½ x 47 1/5 in. (540 x 120 cm.). 29º Bienal de São Paulo 2010, São Paulo. Fonte: <https://fileonline.org/exhibition-anna-maria-maiolino-rice-beans-sao-paulo/>

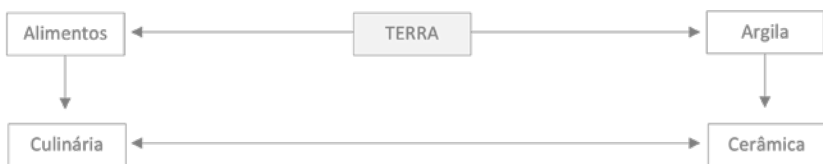


Figura 3 · Anna Maria Maiolino, 'Arroz e feijão', 1979-2007. Instalação em mesa fórmica, 20 cadeiras pretas, pratos, copos; prataria, terra; sementes de arroz e feijão; prateleiras e vídeo na TV. 212 ½ x 47 1/5 in. (540 x 120 cm.). 29º Bienal de São Paulo 2010, São Paulo. Fonte: <https://cfileonline.org/exhibition-anna-maria-maiolino-rice-beans-sao-paulo/>

Figura 4 · Anna Maria Maiolino, 'Um, nenhum, cem mil', 1993. Fonte: <https://pedroambrosoli.wordpress.com/tag/maria-martins/>

reproduzia volumetrias a partir de técnicas tradicionais de escultura em argila, obtendo configurações abstratas e indefinidas, concebida inicialmente em argila e posteriormente reproduzidas.

Mas na sua descoberta pela argila, Anna deu por si a fazer pequenos fragmentos, que surgiram de uma forma natural, como se a matéria também tivesse a sua própria vontade e se estabelecesse um diálogo entre ambas, em que juntas concebiam a obra. Esta descoberta foi uma grande agitação na obra de Maiolino, em que a argila acaba por a despertar para vários suportes, desde o chão às paredes (Figura 5).

2. Manualidade e repetição

Neste envolvimento entre Maiolino e a argila a ferramenta central é a mão. “As mãos são, pois, um prolongamento do pensamento e, sem dúvida, um excelente meio de comunicação.” (Silva, Fernandes & Silva, 2003).

Neste processo de criação estabelece-se uma trilogia entre manualidade, pensamento e trabalho. Foi na descoberta de gestos simples de modelação, que surgiam de forma espontânea e natural “pequenos segmentos” (SescTV, 2014) como ela mesma descreve, resultado de gestos simples, que originam um processo natural e idêntico ao que acontece na natureza, onde ela se vai repetindo e reafirmando-se a cada novo começo, implementando uma rotina e a ação do refazer. Desta ideia de modelar, fascinada na repetição, desencadeia o surgimento de objetos sequenciais, manifestando o prazer pelo gesto, pela vontade de trabalhar a matéria argilosa, sendo esta infundável no seu uso e reuso.

Apesar de serem fragmentos que compõem o seu trabalho com a pasta argilosa, Maria entende que o gesto que dá origem a esses elementos, é um momento completo, descrevendo-o como pleno, sendo ele um instante em si mesmo, com a verdade de quem o faz. Mas nesta exploração do repetido, Maiolino também refere que cada repetição tem uma identidade, assim como ilustra o seu projeto “Um nenhum, cem mil” (Figura 4), onde nunca existe igualdade em cada elemento construído, há uma unicidade dentro desta ideia de repetição que muitas vezes nos remete mais para o igual do que para a diferenciação.

“Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente.” (Deleuze, 2018) . A ação de repetição é sem dúvida um treinamento, que nos permite uma intimidade com o material que, de outra forma não seria possível. Esta proximidade se entende como uma sequência de ações que criam padronização de tarefas, retratando uma certa rotina quotidiana. Esta ideia de quotidiano, também nos transporta para inúmeras ações diárias, muitas vezes inconscientes, mas que fazem parte da nossa vivência e que resgatam a memória a cada gesto que fazemos.

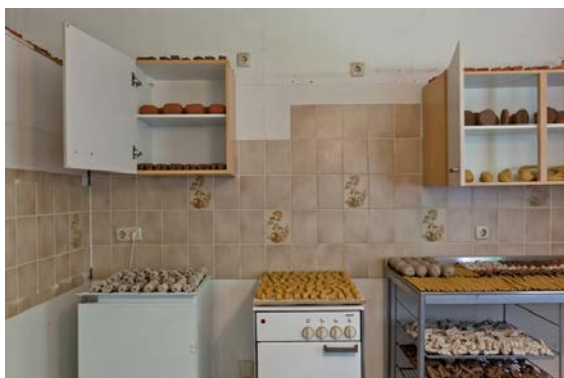


Figura 5 · Installation view of *Anna Maria Maiolino*, August 4, 2017–January 22, 2018 at MOCA Grand Avenue, courtesy of The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, photo by Brian Forrest. Fonte: <https://www.moca.org/exhibition/anna-maria-maiolino>

Figura 6 · *Anna Maria Maiolino*, aqui e ali, 2012, Documenta 13, Kassel, Alemanha. Fonte: <http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/anna/>

Bacon, é um filósofo que valoriza a experiência empírica do conhecimento, e nessa medida podemos entender que aqui esse valor de experiência se define, se constrói como de uma receita se tratasse. O fazer e refazer a forma, que resulta do gesto repetido de uma prática que Anna Maria, transporta exaustivamente para o seu trabalho. A argila, sendo plástica permite uma reprodução do instante, mesmo que repetido o processo e modelação, ela conserva cada movimento, cada intensidade do toque, cada textura, que a pele da mão lhe confere. “É apanhar esses instantes de vida, de trabalho, essa demonstração da repetição do trabalho, o trabalho em si mesmo é o conceito das instalações de argila.” (“TUDO COMEÇA PELA BOCA,” 2015)

3. Argila e alimentos que conexões podem ter

A relação das formas argilosas moldadas por Anna, transpõem a sua cultura italiana, recuperando da sua memória momentos em que sua mãe a cozinhava opara si seus irmãos. “Estão vivas na minha memória suas mãos brancas, suja de farinha eternamente ocupadas em amassar o pão, para nós, seus filhos nunca devidamente saciados”. (Moura, 2004)

Maiolino ao trabalhar sobre a mesa pequenos segmentos de argila, sentiu que as ações e as formas que produzia tinham afinidades com rituais culinários, associados ao trabalho de massas húmidas que aconteciam em momentos sociais à volta da mesa preparando as refeições. Estas proximidades entre pastas alimentares e argila é sem dúvida presente no trabalho da artista, pois a proximidade entre argilas e culinária é visível desde os primórdios até aos dias de hoje. Pois a cerâmica e os alimentos são claramente matérias que evoluíram em proximidade e não podem se desconectadas. Pois a plasticidade da cerâmica permitiu ao homem a conformação de vários objetos que “expandiram enormemente o leque de alimentos que podiam ser consumidos.” (Wilson, 2013) e assim evoluir na dieta alimentar e nos processos de confeção.

As silhuetas simples, e os processos de conformação a elas associados, facilmente nos remetem para este universo culinário. As formas simples, fáceis de reproduzir, resgatam a espontaneidade de cada um de nós, quando modelamos algo, originando, intuitivamente, a criação de uma bola, um rolo, a impressão dos dedos, entre tantas outras formas básicas. Esta característica do simples, do comum, tornamo-nos mais próximos da obra de Maiolino, permitindo-nos estabelecer facilmente empatia com a sua obra.

A artista explora a relação da argila em vários suportes e espaços, essa exploração é bastante visível no seu trabalho “Aqui e Ali”. Nesta obra a artista expõe várias peças de argila numa casa, ocupando várias divisões o objetos nela



Figura 7 · Anna Maria maiolino, aqui e ali, 2012, Documenta 13, Kassel, Alemanha. Fonte: <http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/anna/>

Figura 8 · Anna Maria Maiolino, Estão na Mesa, da série Terra Modelada, 2017, argila e mesa de madeira. Fonte: <https://theseenjournal.org/language->

existentes. Esta instalação desafia o espectador a fazer o seu entendimento sobre a argila, dependendo do lugar onde é colocada. Quando as formas se apresentam no chão, remetem-nos para o trabalho com terra, mas quando estas são apresentadas sobre uma mesa, é fácil a sua associação com a comida.

Das várias divisões da casa destaca-se a cozinha (Figura 6) como espaço de observação, sendo evidente que ali as formas apresentadas remetem facilmente a ações culinárias ou à forma de determinados alimentos, seja ela colocada sobre o fogão, um armário ou até numa prateleira.

As formas remetem a ações simples (Figura 7), como esmagar, cortar, amassar, estender, rolar, comportamentos facilmente gerados por um cozinheiro ou ceramista no decorrer do seu labor. Para o trabalho de modelação, a mesa é um suporte que merece destaque, pois é sobre ela que se preparam as matérias e onde acontecem muitas das etapas de conformação, assim como se destaca no seu projeto “Estão na Mesa” (Figura 8). Esta obra assume de uma forma bastante clara esta relação entre argila e culinária, deste o título da obra, que pretende ilustrar uma expressão portuguesa usada para anunciar quando o jantar está pronto, até ao fato de apresentar os elementos sobre a mesa, como se estivesse a servir uma refeição ao espectador. Nesta obra revela-se a ação do trabalho e o prazer de preparar algo para alguém desfrutar. Os elementos apresentados ordenadamente, demonstram pela sua forma os gestos que as geraram, permitem-nos identificar rapidamente os movimentos feitos deixando no espectador um sentido de cumplicidade constatando ações que remetem à sua rotina, reconhecendo o valor e a beleza do simples toque numa matéria moldável.

Conclusão

O trabalho com a argila na obra de Anna María Maiolino está intimamente ligado ao universo culinário, encontrando-se moldada nas formas argilosas do seu trabalho. A valorização da mão e dos gestos em ações repetidas é evidente e sistemático na sua obra, onde a forma simples de trabalhar faz despertar empatia no espectador. Torna-se evidente que na obra da artista a forma de trabalhar os alimentos e a argila é uma fonte de inúmeras analogias, percebendo como essas afinidades estão impressas em fatores culturais. Assim como o antropólogo Lévi-Strauss usa o universo culinário na sua obra “Mitologias”, procurando entender a humanidade, o mesmo acontece quando tentamos entender as argilas modeladas pela mão Maiolino introduzindo a culinária nesse entendimento e percebemos como ela se faz presente, como inspiração, como forma e como poderá ser vivida e experienciada pelos outros.

Referências

- Bonacho, R. (2019). *Comunicar o Alimento: a Prática do Design nas Artes Culinárias*.
- Canotilho, M. H. P. C. (1999). *Processos de Cozedura em cerâmica*. Retrieved from <https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/203/1/60> — Processos de cozedura em cerâmica.pdf
- Deleuze, G. (2018). *Diferença e repetição*. Retrieved from https://www.amazon.com.br/Diferença-repetição-Gilles-Deleuze/dp/8577533883/ref=sr_1_1?__mk_pt_BR=ÂMĂŽŃ&keywords=Diferença+e+Repetição&qid=1563074883&s=books&sr=1-1
- Hofstaetter, A. (2009). *Repetição e Transgressão* (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Retrieved from <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16931/000692285.pdf?sequence=1>
- Martin, S. G. and R. T. (1995). Definition of clay and clay mineral: joint report of the aipea and cms nomenclature committees. *Clays and Clay Miner.*
- Moura, G. R. de. (2004). *Entrevistas-Anna Maria Maiolino*.
- SescTV. (2014). *Museu Vivo: Ana Maria Maiolino (Parte 2)*. Brasil.
- Silva, R., Fernandes, I., & Silva, R. (2003). *Olaria portuguesa: do fazer ao usar*. Retrieved from https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/12288/1/FERNANDES_2003C.pdf
- Spataro, M., & Alexandra Villing (Eds.). (2015). *CERAMICS, CUISINE AND CULTURE: THE ARCHAEOLOGY AND SCIENCE OF KITCHEN POTTERY IN THE ANCIENT MEDITERRANEAN WORLD*. Retrieved from https://www.academia.edu/16477685/Investigating_ceramics_cuisine_and_culture_past_present_and_future_2015_in_M_Spataro_and_A_Villing_ed_Ceramics_Cuisine_and_Culture_The_Archaeology_and_Science_of_Kitchen_Pottery_in_the_Ancient_Mediterranean_Oxford_Oxbow_Books_2015_1_25
- "TUDO COMEÇA PELA BOCA." (2015). *Artes e Ensaíos 29*. Retrieved from <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10223/7714>
- Wilson, B. (2013). *A história da Invenção na Cozinha*. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores.

Descolonizar e Ressignificar o Imaginário: Colagem e Re Existência na obra de Laíza Ferreira

Decolonizing and Resignifying the Imaginary: Collage and Re-existence in Laíza Ferreira work

TERESA MATOS PEREIRA

Portugal, Artista Plástica, professora

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL) e Investigadora na Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas Artes (FBA) Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA) e no CIED (Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais — Escola Superior de Educação de Lisboa). Campus de Benfica do Instituto Politécnico de Lisboa, 1549-003, Lisboa, Portugal. E-mail: tpereira@eselx.ipl.pt

Resumo: O texto incide sobre os processos criativo e artístico da artista brasileira Laíza Ferreira, nos quais a colagem ocupa um lugar central. Através da colagem a artista propõe a criação de narrativas visuais baseadas na fragmentação, não linearidade, diversidade e multireferencialidade. Estas narrativas visuais, contra-hegemónicas, reclamam, finalmente, a urgência de uma ação coletiva de descolonização do imaginário através da arte.

Palavras chave: Colagem / Narrativa Visual / Descolonização da Arte / Crítica Decolonial.

Abstract: *The text focuses on the creative and artistic processes of the Brazilian artist Laíza Ferreira, in which, collage occupies a central place. Through collage, the artist creates visual narratives based on fragmentation, non-linearity, diversity and multi-referentiality. These counter-hegemonic visual narratives claim, finally the urgency of a collective action to decolonize the imaginary through art.*

Keywords: *Collage / Visual Narrative / Decolonization of Art / Decolonial criticism.*

Introdução

Laíza Ferreira (n. 1988, Ananindeua, Pará) vive e trabalha em Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. Fotógrafa e artista visual, mobiliza a fotomontagem e a colagem como meios de atuação que, ao possibilitar múltiplas apropriações e ressignificações, assumem-se como metáforas de resistência, memória e ancestralidade. Através de técnicas de fotografia analógica e digital a artista propõe um conjunto de imagens que remete para um imaginário que funde numa peça, memória cultural, autobiografia, resistência cultural e política. A colonialidade enquanto condição social, cultural, política e económica, imposta por um sistema de domínio, transpôs as barreiras cronológicas do tempo histórico e sobrevive de forma indelével nas sociedades atuais. Apoiada quer num imaginário que reproduz as narrativas de dominação (ainda que sob estratégias discursivas renovadas) quer numa prática quotidiana de acantonamento e marginalização, tem no racismo estrutural e na invisibilidade social duas das suas faces mais evidentes e que atravessam as esferas individual e coletiva.

Esta colonialidade, assumida enquanto condição transversal a sociedades historicamente ligadas pelas malhas que o colonialismo entreteceu ao longo de séculos, tem sido alvo de reflexão e desconstrução. Através de um discurso multidimensional que abrange a história, as ciências sociais e as artes, propõe uma descolonização das instituições e um reposicionamento das subjetividades endógenas enquanto faces complementares do mesmo processo crítico. O olhar sobre o trabalho de Laíza Ferreira não poderá ignorar estas duas linhas paralelas que desenham uma visão crítica do tempo presente marcado pelas sombras do passado, enunciada a partir do campo das artes visuais.

1. Descolonizar

As estruturas de poder e conhecimento que configuram o modelo colonial e uma certa nostalgia imperial, afloraram nos últimos anos no lastro de agendas políticas discriminatórias e populistas, e protagonizam uma preocupante escalada de exibição pública de manifestações de racismo e xenofobia. Paralelamente, a consciência palpável destas estruturas tem estado na origem de um crescente debate acerca da necessidade de descolonizar a sociedade a partir das suas instituições educativas e culturais ainda que, todavia, este nem sempre seja acompanhado de ações e medidas concretas no curto prazo e se concentre essencialmente no espaço envolvente à academia. Walter Dignolo (2019) propõe a discussão em torno de dois processos que se podem justapor, convergir ou confrontar: uma “desvinculação” face à “matriz colonial de poder” com vista a descolonizar o imaginário social de uma narrativa largamente

inculcada pela modernidade ocidental e uma “revinculação” às estruturas culturais e estéticas endógenas enfatizadas pela “indigeneidade” do saber e do existir. Segundo o autor, este processo de desvinculação não é unívoco sendo que a descolonialidade funciona, nas suas palavras, “com base na *pluriversalidade* e verdade plural e não na universalidade e em uma verdade única” (Mignolo, 2019:6). Ao mesmo tempo o processo de “revinculação” supõe uma re-existência que difere de resistência por estabelecer as suas próprias regras do jogo, segundo modalidades inerente a cada lugar (o lugar cultural, o lugar geográfico e o corpo-lugar). É igualmente marcado por um “conservadorismo desobediente decolonial” (Mignolo, 2019:7) preconizado pela preservação do legado que permite a cada comunidade re-existir sem cair na “armadilha retórica” da mudança, proposta pela modernidade ocidental. Esta re-existência baseia-se igualmente na tomada de voz ativa por parte daqueles que anteriormente foram mantidos em silêncio ou remetidos à invisibilidade. Na verdade, a decolonialidade é antes de mais um processo de natureza política que tem na sua génese o desobrigação das comunidades locais face a uma narrativa moderna ocidental que fundiu numa peça única, progresso, hegemonia, assimilação e globalização, e na procura de outros modelos de organização social e política, baseados nos legados e heranças culturais e que satisfaçam as suas necessidades específicas. A “colonialidade do poder” um conceito utilizado por Aníbal Quijano (2007), traduz as relações de dominação que se começam a desenhar com a chegada dos europeus ao continente americano, o processo de globalização que se inicia no século XVI, e o arrancar dos modos de produção capitalista. Esta convergência está na origem de um largo processo de exploração colonial que se perpetua muito além do seu desmantelamento político administrativo sob diferentes formas de hegemonia, acantonamento e invisibilidade. No campo artístico destaca-se a subalternização das produções e dos artistas não ocidentais com a sua integração em categorias muitas vezes remetidas para o campo do artesanato, exotismo, etnografia ou decoração, a rasura e a exclusão dos espaços de legitimação estético-artística,

Neste sentido o processo de revisão crítica de uma colonialidade na arte tem passado pelo debate e o ativismo em torno da descolonização dos museus ocidentais (cujas coleções integram vastos espólios de objetos pilhados durante o período colonial às sociedades africanas, ameríndias e asiáticas) e dos espaços públicos. A par destes debates não podem igualmente ser ignoradas as práticas artísticas que, ao intervirem direta ou indiretamente no tecido social, definem espaços de reflexão crítica que interligam estética, práticas sociais, memória histórica e cultural, e ação política.

Poder, diferença e hierarquização, três pilares que definem o racismo (Kilomba, 2019) encontram-se muitas vezes no cerne da percepção e juízo crítico acerca da arte produzida por artistas não brancos, sobretudo quando estas práticas remetem para outros universos culturais afastados de uma bitola estética ocidental, transformados, pelas instâncias com o poder de legitimação, em “corpos dissidentes” (Ferreira, Cit. Aguillera, 2020). Na verdade, não obstante todas as revoluções e rupturas, grande parte da produção artística ocidental entronca num sistema clássico diversas vezes reinventado ao longo da história da arte até à contemporaneidade. Amiúde, remete para um certo autocentramento que tanto exclui como incorpora outras linguagens estéticas e artísticas sem que muitas vezes esta fusão provoque de facto um reconhecimento de distintas formas de pensamento estético, cultural e artístico. Neste sentido, os conceitos de *poder, diferença e hierarquização* poderão igualmente ser mobilizados enquanto modalidades de análise estética, capazes de suportar uma crítica decolonial que, ao desconstruir o complexo ideológico-narrativo-pragmático que informou a modernidade ocidental, permite reconhecer e delinear outras narrativas baseadas na vivência cultural e social das comunidades em resposta aos seus interesses, necessidades e mundividências particulares.

2. Desaprender

Quaseilhas integra uma série de colagens analógicas construídas a partir de fragmentos de imagens que misturam fundos mínimos de paisagem, rostos, fragmentos de elementos naturais e artificiais, imagens do universo e texturas. Esta série de colagens constitui-se como projeto gráfico que integrou o espetáculo teatral homónimo com direção de Diego Pinheiro apresentado nos anos de 2018 e 2019 na Bahia. Falado em *yorùba*, o espetáculo gira em torno da memória da ancestralidade das comunidades afrodiáspóricas. *Quaseilhas* foca particularmente o apagamento da memória da cultura ancestral pela ação colonial, sobretudo pela escravatura e pela segregação racial. Desenvolver processos de criação artística nos espaços vazios da memória afrodiáspórica constituiu-se como centro fulcral do espetáculo.

A memória fragmentada é tornada presente através da performance teatral, da palavra poética (*oriki's*) que evoca a consciência dessa ancestralidade e propõe uma visão de tempo não linear. A justaposição temporal que une passado e presente num mesmo espaço-de-tempo é transposta para o plano da visualidade através da colagens de Laiza Ferreira.

Tal como a palavra poética, também a imagem reconstrói metaforicamente a memória de uma herança cultural ancestral, as ligações entre seres humanos,

animais, plantas, água, estrelas, ... As colagens resultam de uma apropriação de fragmentos imagéticos que, quando agregados, sofrem um processo de múltiplas deslocamentos e ressignificações. Os rostos agregam-se a elementos naturais, artefactos tecnológicos e assumem uma configuração multidimensional que desafia leituras lineares. Em algumas das composições, sobressai como elemento aglutinador a figuração do rosto humano que emerge das águas, tal como se de uma ilha se tratasse, e no qual a artista vai sobrepondo camadas de elementos que ocultam os olhos e conferem à imagem uma dimensão icónica (Figura 1). Contudo, esta leitura não é tão linear quanto possa parecer num primeiro olhar. Como veremos, as composições caracterizadas pela justaposição de fragmentos imagéticos, formando um elemento único no centro do plano visual, surgem como dispositivos mnemónicos, como indutores para a (re) construção dos laços subterrâneos que tecem a memória coletiva. Memórias aparentemente fragmentadas (como ilhas que se separam de um todo) são reconectadas através da prática artística.

A colagem, enquanto técnica integrante do léxico das artes plásticas, surgiu, como sabemos, no início do século XX com as vanguardas cubista e dadaísta enquanto forma indisciplina de prática artística, ou seja, como estratégia que visava a ruptura com a disciplina do academismo vigente. É assumida pela artista como espaço plurissignificante que permite por um lado “desaprender os conhecimentos coloniais e normativos” (Ferreira, cit. Aguillera, 2020) e por outro recorrer à apropriação de uma nomenclatura imagética diversa, construindo um discurso crítico, fundado no movimento amplo de descolonização da arte e da cultura. Ou seja, a partir do interior de uma linguagem plástica reconhecida pelo seu potencial crítico, evoca um duplo processo: i) a elisão da memória cultural ancestral através do processos escravagista e pós-escravagista que se perpetua através de um racismo institucionalizado até aos dias de hoje; ii) o religar dos fragmentos-ilha no qual o ato de justapôr (colar) surge como metáfora mnemónica.

Nas composições de Laiza Ferreira, destacam-se, ao centro, corpos coesos compostos por fragmentos como figuras (racializadas pelo discurso colonial), elementos naturais, sobre fundos lisos ou de paisagem, (Figura 2 e Figura 3) que, fundindo múltiplas temporalidades no mesmo plano, permitem uma leitura rizomática, em ruptura com uma visão linear e hierárquica de tempo e espaço. Ao mesmo tempo, o processo de construção de uma imagem ficcionada a partir de múltiplos fragmentos, transporta uma dimensão política que inverte o discurso hegemónico, responsável pela violência e inferiorização de povos originários, mulheres e todos o que não correspondem à *norma branca, ocidental*, e propõe uma visão alternativa às narrativas de dominação da colonialidade.

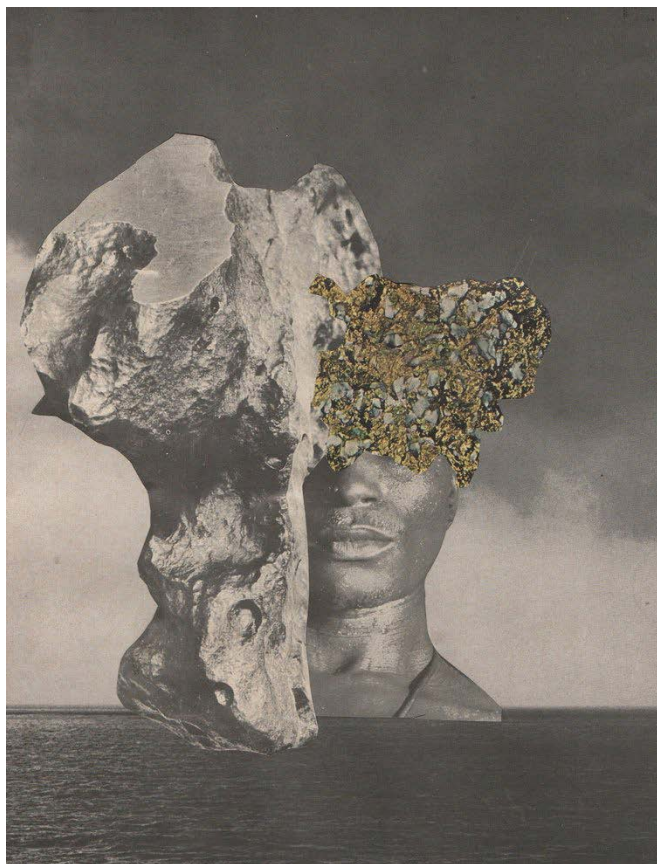


Figura 1 · Laíza Ferreira. *Quaseilhas*.
2018-2019. Colagem. Fonte: <https://www.behance.net/gallery/108431037/Projeto-Grafico-para-o-espetaculo-Quaseilhas>

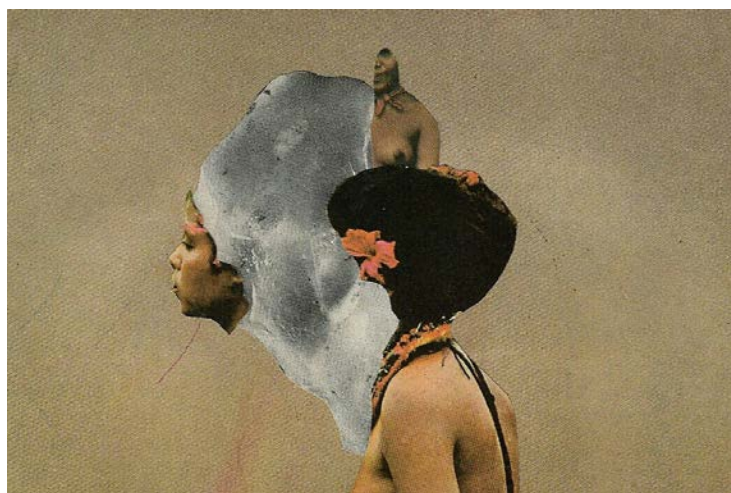
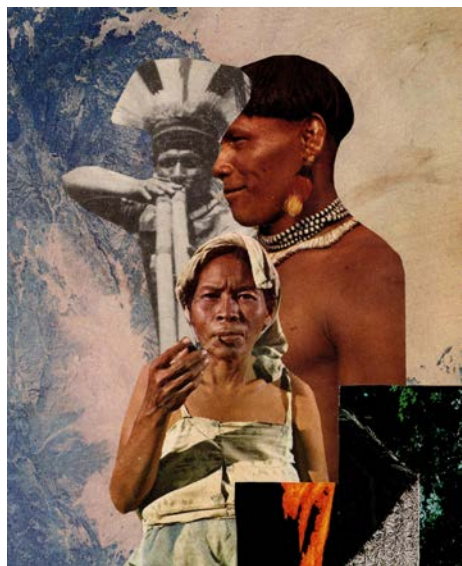


Figura 2 · Laíza Ferreira. S/ *Título*. 2019. Colagem analógica.
Fonte: <https://transfusao.com/2020/08/21/expo-laiza/>

Figura 3 · Laíza Ferreira. S/ *Título*. 2020. Colagem analógica.
Fonte: <https://transfusao.com/2020/08/21/expo-laiza/>

Nas suas palavras:

A minha pesquisa em produção artística desagua no eixo decolonial partindo da ficção, temporalidade não linear, memória ancestral e recriação de mundo através de fragmentos ressignificados. Desenvolvo trabalhos que entrelaçam no imaginário político contra hegemônico, em diálogo com os deslocamentos e conexões geográficas afetivas. (Ferreira, 2020)

3. Re-Existir

Na série *Construindo narrativas como dispositivo de re existência* destaca-se igualmente como elemento central da imagem o corpo racializado, suporte de uma imagética disseminada pelo discurso colonial sob o signo da *diferença*, da *estranheza*, do *exótico* e da *subalternidade*. As imagens, inicialmente criadas e difundidas a partir de uma visão hegemónica, ocidental, na qual sobrevém o olhar do colonizador, são deslocadas na criação de outras visualidades e ressignificadas pela artista, transformando-se em suportes plásticos e visuais capazes de propor outras narrativas de resistência. Este dispositivo visual estabelece uma ligação tensa entre arte e poder já que, além da dimensão discursiva do objeto artístico, interpõe-se igualmente a presença do artista enquanto sujeito social. Laíza Ferreira lembra esta dimensão ao afirmar: “a minha arte é um dispositivo de contrariedade, pois não se espera ver um corpo racializado produzindo arte num país racista” (Ferreira, cit. Aguillera, 2020).

Neste sentido, a prática artística assume-se enquanto ação política de desconstrução de uma narrativa acerca do sujeito racializado, que procurou elidir a memória cultural e as subjetividades que não se enquadravam no que foi definido como normativo, expondo as “feridas, na luta contra essas políticas de extermínio ao povo negro e indígena” (Ferreira, cit. Aguillera, 2020). Ao mesmo tempo, a artista reconhece igualmente que a prática artística transporta um potencial de “cura” na medida em que permite uma consciência da história, supõe uma pesquisa pelos caminhos da memória (que interliga a dimensão individual) e propõe uma travessia “contra-colonial” que torna tangíveis outras realidades. Nas composições que integram esta série, as figuras ocupam uma vez mais, uma posição no centro do plano visual sobrepondo-se a fundos de cor lisa (Figura 4), ou compostos por imagens do oceano, florestas, céus (Figura 5, Figura 6 e Figura 7). Os fundos paisagísticos são reenquadrados através da rotação das imagens a 90º facto que do ponto de vista formal permite sublinhar a superfície organicista do plano visual e estabelecer uma ligação com os elementos vegetais e texturais que dialogam com as figuras.



Figura 4 · Laíza Ferreira. *Construindo narrativas como dispositivo de re existência*. 2020. Colagem analógica. Fonte: <https://transfusao.com/2020/08/21/expo-laiza/>

Figura 5 · Laíza Ferreira. *Construindo narrativas como dispositivo de re existência*. 2020. Colagem analógica. Fonte: <https://transfusao.com/2020/08/21/expo-laiza/>



Figura 6 · Laíza Ferreira. *Construindo narrativas como dispositivo de re existência*. 2020. Colagem digital. Fonte: <https://www.instagram.com/p/CHd1BeyHOIJ/>

Figura 7 · Laíza Ferreira. *Construindo narrativas como dispositivo de re existência*. 2020. Colagem digital. Fonte: <https://www.instagram.com/p/CHd1BeyHOIJ/>

A matéria prima destas composições, retirada de livros, revistas e arquivos digitais, remete, como vimos para uma visão hierárquica que *catalogou, diferenciou e racializou* os corpos e as sociedades colonizadas. As figuras lembram uma imagética popularizada pelos media ao longo do século XX que contribuiu largamente para a inculcação de um imaginário colonial que, responsável pela *construção da diferença* (e respetivos *marcadores* físicos e sociais), legitimou relações de força e domínio político-administrativo e social que se estende à atualidade. Este exercício crítico da colagem evoca processos históricos que continuam a marcar a vivência no presente e abre campo à construção de outras narrativas, numa estreita associação entre estética, memória, política, e afirmação de subjetividades plurais. Nas palavras da artista:

Acesso essas memórias como um campo de força onde crio outras possibilidades de existência. É uma forma de tecer outros caminhos e de compreender as próprias narrativas. (...) Investigo as minhas origens através da fotografia e colagem a partir do deslocamento de imagens. (Ferreira, 2020, Cit. Pinheiro, 2020)

4. Re-Ligar

A invisibilidade social e cultural assume-se como marca de uma realidade experienciada que é transportada, pela artista, para uma dimensão poética através do resgate e apropriação de imagens ou fotografias de família, num processo experimental do qual emergem “mulheres à margem”, tornadas invisíveis pelo racismo estrutural. Na série *Memória ancestral*, esta pesquisa recolhe-se ao arquivo pessoal, autobiográfico. A partir deste arquivo Laiza Ferreira desenvolve um processo exploratório marcado por uma visão poética dos lugares da infância, das suas origens familiares e por um experimentalismo que a leva a desenvolver técnicas de impressão fotográfica analógica como fitotipia (Figura 8).

A imagem recuperada do arquivo pessoal reenvia, poeticamente, para os espaços de afecto e religa narrativas fragmentadas pela passagem do tempo. As imagens de infância, interrompidas por espaços vazios (Figura 9) ou associadas a elementos naturais, constituem-se enquanto dispositivos que perfazem um *continuum* temporal entre passado e presente. O acto poético de religar as múltiplas temporalidades que compõem a vida, os seus ritos de passagem e as suas perdas, encontra nas imagens “um elemento de força” (Ferreira, cit. Agullera, 2020). Este facto é lembrado pela artista ao evocar a figura da avó (Figura 10) como simbolo de uma presentificação do conhecimento ancestral que integra o próprio Ser (mente e corpo) e de uma transformação pessoal. Finalmente, os momentos-de-tempo evocados nas imagens do arquivo pessoal e familiar perfazem uma realidade rizomática de vida, morte, deslocação, transformação e



Figura 8 · Laíza Ferreira. Série *Memória Ancestral*. 2020.
Fitotípic. Fonte: <https://cargocollective.com/laizafferreira/Memoria-ancestral>



Figura 9 · Laíza Ferreira. *Memória Ancestral* (série). 2020.
Fotocolagem, Fonte: <https://www.instagram.com/p/CDpUfkBHhXT/>
Figura 10 · Laíza Ferreira. *Memória Ancestral* (série). 2018.
Fotocolagem, Fonte: <https://www.instagram.com/p/CDpUfkBHhXT/>

renascimento que levam a uma reflexão mais aprofundada acerca da transmissão de um conhecimento e um legado cultural ancestral que se perpetua de forma mais visível ou mais subterrânea pelas várias gerações e que, no seu conjunto re-ligam existências individuais e modos de existir coletivos.

Nota Final

A obra de Laíza Ferreira interpela-nos acerca do poder discursivo de estruturas de pensamento colonial que, da palavra, transferiram para a imagem um conjunto de estereótipos configurando um imaginário da colonialidade que persite até aos dias de hoje. Este imaginário, associado ao exercício do poder, alimenta formas de um racismo estrutural e por vezes subterrâneo, tendo a *branquitude* como norma, face à qual define o que é “diferente”, e estabelece uma hierarquia de valores (Cf. Kilomba, 2019).

Os fragmentos visuais que compõem as composições das séries *Quaseilhas*, *Construindo narrativas como dispositivo de re existência e Memória Ancestral*, constituem-se como manifestos de uma trajetória que reclama a urgência de uma ação coletiva de descolonização do imaginário através da arte. A colagem e a fotomontagem assumem, deste modo, uma dimensão rizomática, simultaneamente plástica, visual e discursiva/narrativa já que se constituem como estratégias que convocam a fragmentação, a não linearidade, a diversidade, a multirreferencialidade e a densidade da crítica descolonial.

Referências

- Aguillera, J. (2020) *Arte Como um Trajeto Anticolonial e Coletivo*. Modifica. [consultado em 15-11-2020]. Disponível em <https://www.modifica.com.br/arte-como-um-trajeto-anticolonial-e-coletivo/#.YB0drHIUIPY>
- Ferreira, L. (2020). “Construindo narrativas como dispositivo de re existência”. *LOGOS*, Vol. 27, 3. 271-[consultado em 22-1-2021]. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/logos.2020.54449>
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação. Episódios de racismo quotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro
- Mignolo, W. (2019) *A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a descolonialidade deve prosseguir*. Arte e Descolonização. MASP/Afterall. [Consultado em 19 de janeiro de 2020] Disponível em <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-YC7DF1wWu9O9TNKzCD2.pdf>
- Pinheiro, G.M. (2020) *Quando o olhar busca uma linguagem ainda não existente: Laíza Ferreira e a Re Existência*. Rio de Janeiro: Abapirá — Mercado de Textos e Imagens. [consultado em 20-1-2021]. Disponível em <https://www.abapira.art/laiza-ferreira-re-existencia>
- Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. In Castro-Gomez, S. & Gasfouel, R. (Orgs.) *El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémicas más allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana/Siglo del Hombre, pp.93-126
- Suazo, B. (2020) *Expo-Laíza Ferreira*. Transfusão Noise Records. [Consultada em 1-2-2021]. Disponível em: <https://transfusao.com/2020/08/21/expo-laiza/>

Lanternas Flutuantes: Arte participativa comunitária na obra do artista colombiano Ricardo Moreno

Floating Lanterns: Community participatory art in the work of Colombian artist Ricardo Moreno

CLÁUDIA VICARI ZANATTA* & MÁRCIA MACHADO BRAGA**

*AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, R. Sr. dos Passos, 248 — 90020-180 — Centro Histórico, Porto Alegre — RS, Brasil.

**AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, R. Sr. dos Passos, 248 — 90020-180 — Centro Histórico, Porto Alegre — RS, Brasil.

Resumo: O presente artigo centra-se em três eventos-acontecimentos realizados entre 2014 e 2018 pelo artista colombiano Ricardo Moreno e por parte da comunidade da Ilha da Pintada, em Porto Alegre (RS, Brasil). A partir de “Noite das *Lanternas Flutuantes* (dezembro de 2015), *Vagalumes no Jacuí* (junho de 2016) e *Mboatatá no rio Jacuí* (dezembro de 2016) são observados a metodologia e os processos de trabalho articulados pelo artista que compuseram sua tese de doutorado em poéticas visuais: *Lanternas Flutuantes: Práticas Artísticas de participação com a comunidade das Ilhas na era do Antropoceno*.

Palavras chave: Ricardo Moreno / práticas artísticas comunitárias / Ilha da Pintada / lanternas flutuantes / Porto Alegre.

Abstract: *This article focuses on three events held between 2014 and 2018 by Colombian artist Ricardo Moreno and by the community of Ilha da Pintada, in Porto Alegre (RS, Brazil). Starting with Night of the Floating Lanterns (December 2015), Vagalumes no Jacuí (June 2016) and Mboatatá no Rio Jacuí (December 2016), the methodology and work processes articulated by the artist composed their doctoral thesis in visual poetics: Floating Lanterns: Artistic Practices of participation with the community of the Islands in the Anthropocene era.*

Keywords: Ricardo Moreno / community artistic practices / Pintada Island / floating lanterns / Porto Alegre.

1. Introdução

Ricardo Moreno é um artista colombiano que nasceu na cidade de Bogotá. Sua poética está diretamente vinculada ao meio acadêmico, sendo professor universitário e um dos fundadores do *Programa de Artes Plásticas y Visuales* da Universidad del Tolima (Colômbia). Moreno estudou Artes Visuais na Universidade Nacional da Colômbia e mestrado na Universidade de Paris VIII, desenvolvendo, durante este período, projetos em arte participativa como: *Pátio de Brujas*, *Luz y Color* e *Luciérnagas UT* (Figuras 1, 2 e 3). Em 2014, o artista viaja ao Brasil afim de dar sequência aos seus estudos no curso de doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No presente artigo vamos nos deter na série de proposições artísticas desenvolvidas por Moreno em colaboração com habitantes de uma ilha localizada na periferia da cidade de Porto Alegre — RS.

Entre 2014-2017, o artista desenvolveu sua pesquisa junto à comunidade do Bairro Arquipélago, na Ilha da Pintada em Porto Alegre. Habitar a mesma cidade e frequentar a mesma universidade que Moreno permitiu às autoras deste artigo acompanhar os processos de trabalho de Moreno e vivenciar os eventos coletivos realizados no contexto social e ambientalmente vulnerável que constitui o território das ilhas da capital do Estado. É a partir destas experiências, discutidas na tese de doutorado de Moreno, intitulada *Lanternas Flutuantes: Práticas Artísticas de participação com a comunidade das Ilhas na era do Antropoceno*, que são tecidas as considerações no presente artigo.

2. O artista e a cidade Porto Alegre

A relação de Ricardo Moreno com a cidade de Porto Alegre ocorreu ainda na sua infância quando, segundo o artista, observava mapas em livros antigos de geografia do seu avô, assim como se sentia tocado ao ver, também em livros, reproduções das pinturas do artista uruguaio Pedro Figari (Figura 4).

Como sabía que Figari era uruguayo y Montevideo en los mapas se veía cerquita de Porto Alegre, siempre me imagine esta ciudad como un puerto de las Antillas, muy colorido, alegre y donde los negros se la pasaban de rumba en rumba y pachanga tras pachanga. Siempre desde muy niño pensé que me gustaría ir a esa ciudad con ese nombre tan bonito. (Moreno, 2020:s.p.)

Percebe-se, na afirmativa de Moreno, que o cenário descrito não condiz com o território de Porto Alegre; provém da imaginação de uma criança a partir do que lhe foi apresentado pelo avô. Nota-se também a importância dos nomes, pois a lembrança do nome da cidade perdurou na memória de Moreno, fazendo com que ele se deslocasse, décadas depois, até a região sul do Brasil para ver,



Figura 1 · Ricardo Moreno. Pátio de Brujas (2008 — 2011), município de Ráquira, departamento de Boyacá, Colômbia. Fonte: Ricardo Moreno.

Figura 2 · Ricardo Moreno. Instalação lumínica Luz y Color (2012,) município de Ambalema, departamento de Tolima, Colômbia. Fonte: Ricardo Moreno.

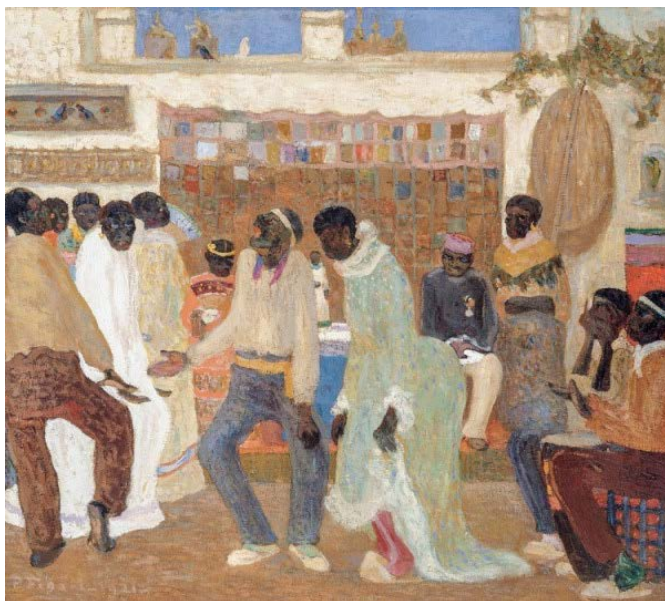


Figura 3 · Ricardo Moreno. Luciérnagas UT (2013), Ibagué, departamento de Tolima, Colômbia. Fonte: Ricardo Moreno.

Figura 4 · Pedro Figari, Candombe (1921). Óleo sobre tela. Fonte: Malba: <https://coleccion.malba.org.ar/artistas/figari-pedro/>

“com seus próprios olhos”, e experienciar, a cidade que, durante muito tempo, povoou, e encantou, seu imaginário.

Quando Moreno chega a Porto Alegre, juntamente com a esposa Marcela e o cão Güero, se depara com uma cidade muito diferente da que imaginara. Como muitas capitais brasileiras e latino-americanas, Porto Alegre constituiu-se a partir de um tecido complexo, feito de alegrias, tristezas, igualdades, desigualdades, sombras e luzes. De 2014 a 2017, Moreno vai viver intensamente tal complexidade, habitando e estudando em bairros que contrastam vivamente com o local onde sua pesquisa de campo irá se desenvolver.

Moreno relata o impacto que o Guaíba, o rio que banha a cidade (há uma discussão sobre a classificação do Guaíba, palavra de origem tupi que significa brejo, pântano — lagoa (gua) aíba (ruim)-, pois muitas vezes é considerado um lago, uma laguna ou até mesmo um estuário), lhe causou, logo em sua chegada, despertando o desejo de trabalhar junto à água, nas ilhas (Figura 5). Não demorou muito para que o artista manifestasse essa intenção para os amigos residentes na cidade, os quais, acabaram por apresentar-lhe a Ilha da Pintada e aproximá-lo de uma associação comunitária existente no local. É nesse contexto que o artista passa a desenvolver sua pesquisa, a partir de experiências anteriores voltadas à arte participativa comunitária.

Na proposta realizada em Porto Alegre, Moreno irá relacionar sua produção não somente ao contexto local da cidade, mas também ao cenário do antropoceno no século XXI, no qual a crise ambiental se acirra fortemente. A Ilha da Pintada é impactada diretamente por tais mudanças, tendo sofrido constantes cheias ao longo do período no qual o artista trabalhou no local.

3. O conceito de Prática Artística de Participação Comunitária (PAPC) e Prática Artística Colaborativa (PAC)

Em sua pesquisa, Moreno irá trabalhar com dois conceitos: Prática Artística de Participação Comunitária (PAPC) e Prática Artística Colaborativa (PAC). Trata-se de processos vinculados à participação de grupos de pessoas ou indivíduos que constituem uma comunidade e atuam em um projeto de modo colaborativo. Em Porto Alegre, a comunidade à qual Moreno se vinculou foi principalmente a de pescadores da Ilha da Pintada, embora o trabalho estivesse diretamente relacionado também a escolas públicas locais.

A Prática Artística de Participação Comunitária (PAPC) segundo Moreno, seria: “uma estratégia de trabalho e organização comunitária que permite construir coletivamente, nesse caso específico, uma obra de arte que envolva todas as contribuições, todos os conhecimentos e esforços dos diferentes grupos e redes sociais que constituem a comunidade.” (Moreno: 2018:24)

Em relação à metodologia, importante referencial teórico para a pesquisa deste artista é o pensamento do sociólogo colombiano Fals Borda, o qual propõe um método de trabalho dialógico, horizontal e participativo: Investigação-Ação Participativa (IAP). Tal enfoque busca fomentar que a comunidade assuma o protagonismo nos projetos desenvolvidos, buscando autonomia, sendo o pesquisador um partícipe a mais.

Vinculada a essa metodologia, Moreno se coloca como: "... um artista em disponibilidade, que se aproxima da comunidade de maneira horizontal para realizar com as redes locais uma rede maior que envolva mais pessoas dispostas a participar da realização de um projeto que tem como objetivo criar e realizar uma obra de arte *da comunidade para a comunidade*." (Moreno, 2018:28)

Pode-se indicar que a metodologia de Moreno no trabalho PAPC na Ilha da Pintada, considerando a dinâmica da Investigação-Ação Participativa, esteve focada em: a) participação em reuniões comunitárias como *observador participante*; b) realização de notas de campo compostas de registros escritos, fotografias, vídeos e desenhos; c) participação implicada nas festividades e outros eventos da comunidade; d) desenvolvimento de três laboratórios criativos no contexto escolar público da ilha; e) criação de laboratórios e realização colaborativa com as escolas e pescadores locais dos eventos: *Noite das Lanternas Flutuantes* (2015), *Vagalumes no Jacuí*, (2016) e *Mboitatá no rio Jacuí*, (2016).

As etapas metodológicas listadas acima não ocorreram de modo estanque e muitas delas permearam o processo do início ao fim, como por exemplo, a realização dos registros de imagens. Também foram constituídas de tempos diferenciados, pois o período de aproximação e de busca de integração às atividades da comunidade demandaram quase dois anos de convívio mútuo (artista e habitantes da Ilha da Pintada) e de tratativas para viabilizar a construção colaborativa dos projetos.

Neste processo, Moreno (2017) chama a atenção para o fato de que não há uma fórmula para desenvolver seus trabalhos, mesmo tendo realizado diversas ações em diferentes contextos coletivos; cada vez que o artista chega a uma comunidade é como se fosse a primeira pois é "necessário reinventar-se, adaptar-se, com certeza as experiências anteriores podem sugerir uma ideia, mas é preciso ter claro que cada grupo social é único e bem diferente." (Moreno, 2018:236)

4. Noite das Lanternas Flutuantes

Trata-se do primeiro de três eventos-acontecimento realizados a partir das práticas que envolveram parte da comunidade da Ilha da Pintada em um longo processo de aproximação, convivências, trocas e negociações.



Figura 5 · Imagem da Ilha da Pintada localizada a poucos metros da cidade de Porto Alegre (2021).
Fonte: Google Maps.

Figura 6 · Noite das Lanternas Flutuantes, (2015).
Fonte: Ricardo Moreno.

Noite das Lanternas Flutuantes é um projeto proposto inicialmente pelo artista para a realização de uma instalação lumínica na Ilha da Pintada. Tal proposta é apresentada para a comunidade que, por sua vez, é convidada a trabalhar conjuntamente na sua realização, participando com ideias, aportando metodologias e saberes locais. Objetivamente o projeto envolveu a realização de laboratórios em uma escola pública para a troca de saberes entre estudantes, professores, pescadores e artista, cada qual aprendendo e ensinando conjuntamente a partir de seu contexto específico de conhecimento. Este primeiro laboratório resultou na construção de luminárias confeccionadas a partir de materiais reciclados para serem dispostas no rio. O processo mobilizou alguns pescadores, mas, principalmente, alunos e professores da Escola Municipal de Ensino Infantil (EMEI) que se envolveram em todos os momentos do processo, desde a coleta dos materiais, passando por desenhos e estudos, até a confecção das luminárias propriamente ditas.

O evento, realizado no molhe da Colônia de Pescadores Z5 no dia 16 de dezembro de 2015, compreendia, além da instalação lumínica, uma exposição fotográfica (Figura 6). No entanto, no dia programado para o evento, não foi possível colocar as lanternas no rio, pois às condições climáticas desfavoráveis não permitiam que as mesmas se mantivessem flutuando. Os participantes decidiram então exibir as luminárias produzidas no espaço em frente à Associação de Pescadores (Figura 7).

Por outro lado, através da exposição fotográfica realizada no espaço interno da Associação era possível acompanhar todas as etapas do processo de realização do projeto registradas pelo artista e pelos demais participantes. A exposição, montada pelas professoras da EMEI, estava composta por 254 fotografias de tamanho A4 impressas em preto e branco.

Segundo o artista:

En el proyecto "Lanternas Flutuantes" la relación se realiza con una comunidad con una larga historia de vida común, las personas participantes conocen y comparten su territorio, conocen a sus vecinos, sus historias personales y han creado en el tiempo redes sociales bastante solidas. Cada quien sabe que puede esperar de su vecino. En las Islas los aspectos de geografía física y condiciones ambientales han propiciado que se formen fuertes redes y lazos de solidaridad entre la comunidad. Aspectos que fueron visibles e incidieron en la realización del proyecto. (Moreno, 2020:s.p.)

4.1. Vagalumes no Jacuí

O evento *Vagalumes no Jacuí* foi a segunda tentativa de instalar as luminárias flutuantes, aqui chamadas de vagalumes, no rio Guaíba. Neste momento foi



Figura 7 · Noite das Lanternas Flutuantes, (2015). Fonte: Ricardo Moreno.

Figura 8 · Vagalumes no Jacuí, (2016).
Fonte: Ricardo Moreno

desenhado e planejado, conjuntamente com os pescadores, um sistema que distribuía as luminárias no rio através de uma estrutura de cordas, as quais formavam uma grande rede, que unia as luminárias fixadas em bases de isopor (Figura 8). Artista e pescadores também estudaram juntos as melhores datas para a realização do evento a fim de que não coincidissem com a época de maior incidência de ventos ou intempéries.

Nesta oportunidade, os “Vagalumes” iluminaram a ilha a partir do rio para alegria de realizadores e público (Figura 9). Segundo Moreno:

El evento acontecimiento “Vagalumes no Jacuí”, quiere traer a la memoria de las personas mayores que asisten, participan o colaboran; los eventos naturales que hasta hace algún tiempo fueron normales, como eran el encontrar esos pequeños insectos que iluminaban efímeramente los campos, las orillas de los ríos y los bosques, y que, casi de manera imperceptible, fueron desapareciendo hasta “extinguirse” a causa de nuestra presencia en los lugares que ocupaban. Pero, al mismo tiempo, este evento — acontecimiento tiene como intención que los jóvenes y niños se enteren de ese mundo que desapareció, pero que de manera irónica estamos en capacidad de “reconstruir” artificialmente a través del arte. (Moreno, 2018:213)

Em dado momento, e para a surpresa de todos, durante o evento surge o barco *A Paz do Vale I*, do pescador Luciano, todo decorado com lanternas, a navegar por entre a instalação realizando uma performance que proporciona ao público experienciar um evento cheio de luminosidade no meio da noite escura.

4.2 Mboitatá no rio Jacuí

Mboitatá no rio Jacuí (Figura 10) é outra proposta similar a anterior, mas que foi realizada para festejar o final do ano coincidindo com o evento tradicional na ilha que é a *Pesca do Lixo*, evento anual de coleta de lixo proveniente de Porto Alegre e de outras localidades e que se acumula no rio Guaíba. Tal iniciativa é promovida pela Colônia de Pescadores do Arquipélago. Moreno afirma que a comunidade percebeu que:

La imagen de los faroles instalados en el río, con algunas otras luces que se movían en lo oscuro de la noche, se asociaron a algo sencillo, nada complicado y de una belleza especial que estuvo al alcance de todos y que podría ser nuevamente reproducida o reinventada en cualquier momento. (Moreno, 2018:369)

Como nos processos anteriores, o planejamento deste evento se deu mediante conversas e reuniões, gerando o *Mboitatá no rio Jacuí*, terceiro e último evento realizado neste processo de convivência entre o artista e a comunidade. Foram produzidas cerca de 800 luminárias confeccionadas a partir de garrafas PET de cinco litros, as quais foram dispostas nos barcos dos pescadores que



Figura 9 · Vagalumes no Jacuí, 2016.

Fonte: Ricardo Moreno

Figura 10 · Mboitatá no rio Jacuí, 2016. Fonte: Ricardo Moreno.

desfilaram em frente a Colônia de pescadores no fim da tarde/noite de 18 de dezembro de 2016.

Conclusão

El artista es un actor protagonista en disponibilidad, que tiene que desarrollar actividades de artista informador²⁵⁰, artista educador, artista gestor, artista propositor, y en mi caso específico el de artista Ch'usay Akapacha. (combinación de palabras del quechua y aymara que traducido quiere decir "que viaja por esta tierra") lentamente y tomándose el tiempo de conocer. Es importante anotar también que cuando se viene de un lugar distante, se llega a una localidad para instalarse en la condición de inmigrante, lo que lo convierte en un artista como inmigrante y que no tiene nada en común con la idea que circula en los países hispanohablantes de artista extranjero. (Moreno, 2018:251)

Na afirmativa acima, percebe-se o desejo de Moreno de buscar que as ações, desde seu planejamento até sua realização final, tenham uma metodologia dialógica, na qual o artista atue como um mediador entre diferentes instâncias (contexto educacional, acadêmico, pescadores da Ilha da Pintada). Também existiu preocupação em envolver todas as faixas etárias nos processos, desde crianças até idosos, bem como diferentes conhecimentos e saberes (oriundos da academia, do contexto local e da vida cotidiana no contexto do Arquipélago).

Embora haja essa busca por instâncias de participação horizontal, nota-se, a partir dos materiais consultados, (tese, relatos e entrevista realizada com o artista), que a narrativa dos processos é feita por Moreno. Isso fica explicitado especialmente quando os projetos passam a figurar na instância acadêmica, pois Moreno é o autor da escrita (da narrativa) e é quem seleciona as imagens que irão compor sua tese. Mesmo assim, na prática vivencial dos projetos a noção de autoria em alguns momentos foi diluída, como no caso das exposições fotográficas coletivas na Ilha da Pintada, na qual nenhum autor indicou quais das imagens havia produzido.

Aspecto importante nas três propostas apresentadas neste artigo é a não exibição em galerias ou museus do que foi realizado, sendo que o trabalho tem sua finalização mediante os eventos-acontecimentos na comunidade e a tese escrita pelo artista. Essa intersecção academia-comunidade nos parece indicar que o foco principal do artista é estar próximo aos parceiros com quem as propostas foram desenvolvidas ao longo do tempo, os coautores dos projetos e companheiros da caminhada desenvolvida ao longo dos quatro anos. É, provavelmente, nessas instâncias que o trabalho realizado tenha sua maior significação para todos os envolvidos nos processos de trabalho dos três eventos abordados no presente artigo.

Agradecimentos

As autoras agradecem ao artista Ricardo Moreno a disponibilidade e concessão de entrevista e à Propesq UFRGS o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Fals Borda, Orlando. (1978) Campesinos de los Andes. Ediciones Punta de Lanza. Bogotá.

Moreno, Ricardo. (1989).Video “El paisaje”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uzTv2NOP2Uk&t=5s>. Acesso em: outubro de 2020.

Moreno, Ricardo. Lanternas flutuantes: práticas artísticas de participação comunitária com habitantes das ilhas no bairro Arquipélagos em Porto Alegre, na era do Antropoceno. Tese de Doutorado. UFRGS, 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/178630>. Acesso em: outubro de 2020.

Moreno, Ricardo. Vagalumes no Jacuí. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s-9H50bw6-M>. Acesso em: outubro de 2020.

Moreno, Ricardo. Vagalumes no Jacuí Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JdhboA3lTrE&t=8s>. Acesso em: outubro de 2020.

Moreno, Ricardo. M’Boitata no rio Jacuí. Rio Iluminado Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=74jltw4-3c&t=480s>. Acesso em: outubro de 2020.

El activismo serigráfico de Alonso Gil a través de la moda como mecanismo de desarrollo social en la causa saharauí

The silkscreen activism of Alonso Gil through fashion as a mechanism for social development in the Saharawi cause

RAMON BLANCO-BARRERA* & MARIA DEL MAR GARCIA-JIMENEZ**

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

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

Resumen: Este trabajo estudia uno de los ejemplos más representativos del impacto en términos de activismo y rentabilidad en la moda a partir del carácter serigráfico y *performativo* de la obra de Alonso Gil (Badajoz, 1966-), en referencia a la causa saharauí. El objetivo principal de esta investigación persigue la puesta en valor del hecho artístico como un proceso colaborativo para la reflexión y la resolución de conflictos, facilitando la relación entre participación, justicia social y particularidad del entorno. En conclusión, la visión del arte y de la moda que redefine Gil nos demuestra un proceso de cambio real que nos sirve como guía para la resolución de otros conflictos sociopolíticos universales.

Palabras clave: Alonso Gil / Sahara Occidental / activismo / serigrafía / moda.

Abstract: *This work studies one of the most representative examples of the impact of activism and profitability in fashion based on the silkscreen and performative nature of the work by Alonso Gil (Badajoz, 1966-), related to the Saharawi cause. The main objective of this research is to enhance the value of artistic fact as a collaborative process for reflection and conflict resolution. In turn, this facilitates the relationship between participation, social justice and particularity of the environment. In conclusion, the vision of art and fashion that Gil redefines shows us a process of real change that serves as a guide for the resolution of other universal sociopolitical conflicts.*

Keywords: Alonso Gil / Western Sahara / activism / silkscreen / fashion.

1. Introducción

El discurso mediático en relación a la vigencia del conflicto del Sahara Occidental suele centrar su foco informativo en dos aspectos fundamentales: por un lado, en las áreas más problemáticas de las relaciones entre Marruecos y Mauritania con el movimiento de liberación nacional del Sahara Occidental, conocido como Frente Polisario, por la soberanía de la excolonia española; y por otro, en las condiciones de vida en unos campamentos de refugiados rudimentarios y desprovistos de algunos servicios que cubran necesidades básicas, en los que gran parte de la población reside desde que fue expulsada del Sahara Occidental en 1975 por el régimen alauita. La dureza de las condiciones climáticas extremas que presenta la ubicación de los asentamientos en “plena *hamada* argelina” (ACNUR, 2020), arrastra a los desplazados hacia una precariedad vital de tal calibre que precisan de redes de solidaridad internacionales para subsistir. Serán las complejas resoluciones del marco político y la dependencia a la ayuda humanitaria aludidas, las fuerzas motrices encargadas de impulsar acciones activistas encauzadas a promover el desarrollo y bienestar del pueblo saharauí. Cabe señalar la incuestionable facultad de adaptación de la población, como se evidencia en la organización de “estructuras políticas, económicas y sociales con una configuración administrativa específica” (Grande y Ruíz, 2016).

Dentro de este contexto, durante la edición del año 2008 de los Encuentros Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sahara Occidental, *ARTifariti*, el artista multidisciplinar extremeño Alonso Gil (1966-) organiza un taller formativo de serigrafía textil denominado ¡A *pintarropa!* (Figura 1) en el campamento de refugiados saharauí de Tinduf (Argelia). Los primeros talleres logran apuntalar sus estrategias y trazar una hoja de ruta integral que genera e implementa la marca de moda *Sahara Libre Wear*. La experiencia, en sí, expone un claro ejemplo del impacto, poder transformador y durabilidad de una propuesta activa conectada de marea certera con la problemática contextual que se aspira resolver. Conjuntamente, se manifiesta que tácticas creativas como las de Gil, al contar con libertad para experimentar, así como con un ideario comprometido, se transforman en otras más orgánicas que estimulan la cultura productiva de los participantes, extendiéndose desde las ideas iniciales hasta los modos de elaboración y planificación general de las campañas de difusión. De esta manera, los participantes hallan un método sistemático de comprender y moldear la práctica artística en un trabajo diario, esto es, en su profesión. Igualmente, la deriva que toma el proyecto modula una llamada de atención soterrada por parte de unos actores movilizados conscientemente en oposición a las apreciaciones dominantes sobre los estilos de vida *precarios*, a la vez que proponen a *Sahara Libre Wear* como parte de la solución.



Figura 1 · Desfile de moda con los resultados de los trabajos realizados durante el taller de estampación serigráfica *¡A pintarropa!*, dirigido por Alonso Gil. 2008. Tifariti, Territorios Liberados del Sahara Occidental. Fuente: <http://www.alonsogil.com/obra/a-pintarropa/>

Figura 2 · Vista general del campamento de refugiados de Boujdour en Tinduf, en el sur de Argelia, en marzo de 2016. Fuente: <https://www.acnur.org/noticias/historia/2020/9/5f4e85774/refugiados-saharauis-en-confinamiento-por-covid-19-se-ven-afectado-por.html>

2. Un breve estado de la cuestión sobre la problemática saharai

El Sahara Occidental es una región desértica e inhóspita situada al noroeste de África, caracterizada por escasez de precipitaciones, altas temperaturas medias y un paisaje determinado por desiertos monótonos de piedra, grava y pedregal, sal y arena. Los 45 años de vigencia del conflicto que enfrenta al frente común constituido por las fuerzas armadas de Marruecos y Mauritania contra el Frente Polisario por la soberanía de este desértico enclave, exterioriza a una extensión de tiempo considerable para la no resolución de una problemática de esta particularidad. Sus orígenes quedan atados al inicial incumplimiento de la descolonización completa por parte de España, y las disputas de Argelia y Marruecos que acompañaron a la independencia por las fronteras saharianas (Grande y Ruíz, 2016). No será hasta la muerte del dictador español Francisco Franco, a finales de 1975, el momento en que España abandona el Sahara de manera poco honorable, exponiéndose el conflicto ante una sorprendida comunidad internacional (Boukhari, 2004:2).

Tras una década de guerra, comienzan las negociaciones de paz entre el Frente Polisario y Marruecos, que dan lugar a un alto el fuego recogido en el Plan de Arreglo (1988), el cual entra en vigor en 1991. En el mismo se estipula la realización de un referéndum de autodeterminación que nunca se llegó a celebrar a razón de los vetos y trabas interpuestas por Marruecos desde entonces (Grande y Ruíz, 2016). Los designados Plan Baker I (2001) y Plan Baker II (2003) “propugnan una autonomía de manera provisional bajo el gobierno marroquí, tras lo cual se realizaría el referéndum, pero no consiguieron avances significativos en la resolución del conflicto y desde esta fecha las posiciones se mantienen prácticamente inamovibles” (Grande y Ruíz, 2016). En lo tocante al papel de la sociedad civil en el conflicto, así como en la posterior cimentación y actual situación de los campamentos de refugiados en Tinduf (Argelia) (Figura 2), Grande y Ruíz (2016) señalan:

La población asentada en estos territorios se opuso frontalmente a estos Acuerdos y el Frente Polisario, reconocido como representante oficial del pueblo saharai, proclama poco después la República Árabe Saharaui Democrática (RADS), iniciándose un conflicto armado. Coincidiendo con el conflicto armado se produce un importante desplazamiento de la población saharai hacia Argelia, ubicándose unas 125.000 personas en los campamentos de refugiados en Argelia, mientras otra parte de la población se quedó en la zona ocupada por Marruecos. En la actualidad en los campamentos de refugiados ubicados en la denominada hammada argelina de Tinduf sobreviven unos 200.000 saharauis, que dependen para su supervivencia de la ayuda internacional que le prestan organismos internacionales [...].

3. De vuelta a los fundamentos: el *artivismo* de Alonso Gil

Alonso Gil nace en Badajoz (España) y estudia Bellas Artes en la Universidad de Sevilla, ciudad en la que actualmente reside y trabaja. Este artista concibe el hecho artístico como un método colaborativo de resolución de conflictos que no soslaya el entorno comunitario, las raíces participativas y la justicia social. Conforme al mismo “produce una obra que se desarrolla en un espacio donde el mito y el cuento, la realidad y la experiencia, se entremezclan” (Gil, 2021). De ahí, que el valor de su obra radique en brindarnos nuevas perspectivas y maneras de visualizar los problemas de nuestro mundo desde las plataformas de difusión ofrecidas por las esferas institucionales; pero también por los espacios públicos, esos entornos del que formamos parte, en los que operamos y que determina nuestras acciones. Ha colaborado con algunas publicaciones como artista y redactor y desde 2002 hasta la actualidad realiza proyectos de arte público como integrante del Colectivo Cambalache (Gil, 2021). Alguien que se ha hecho a sí mismo, aunque creciendo siempre en función de lo que iba encontrando a su alrededor, aumentando progresivamente los límites del arte hacia un entorno plural que abraza nuevas concepciones y paradigmas (Blazwick, 2006: 5).

Su práctica multidisciplinar usa el poder creativo del arte para conmovir a una audiencia a la que proporciona una vía de conocimiento emocionalmente abierta y enfocada al cambio social, y en particular, en gran parte de su obra, en pro hacia el colectivo desfavorecido que nos ocupa, el pueblo saharauí. De alguna manera, “el observador participa al tomar una postura ante los proyectos y las denuncias o desafíos que significan” (Huancas, 2020: 681). Gil se muestra como un artista cercano, tolerante, propositivo y resolutivo. Empatiza y se solidariza de los problemas ajenos, sin importarle la lejanía geográfica de éstos. Se siente corresponsable y actúa en consecuencia, sin cortapisas ni censuras, ni hacia su arte ni hacia las personas con las que participa. Consigue de esta forma un impacto social e incluso económico directo en aquellos lugares en los que interviene. A este propósito, sus proyectos de vídeo y sobre todo serigráficos exponen un claro ejemplo del impacto, poder transformador y durabilidad de distintos tipos de propuestas artísticas relacionadas de manera certera con la causa saharauí, como el proyecto de moda que exponemos en este trabajo y el cual analizamos y reflexionamos a continuación. Su arte se traviste de activismo, dando lugar a una práctica más que afianzada en el *artivismo*.

4. Conexiones ingeniosas: Gil y la moda necesaria. Resultados

No cabe duda de que la continua inestabilidad sociopolítica de la zona es una problemática ineludible. La falta de oportunidades que estimula el desarrollo económico sufrida por la colectividad saharauí concreta una de las



Figura 3 · El artista Alonso Gil trabajando durante el taller de estampación serigráfica ¡A pintarropa!. 2008. Tifariti, Territorios Liberados del Sahara Occidental. Fuente: <http://www.alonsogil.com/obra/a-pintarropa/>

facetas más crítica de la perspectiva capitalista global de hoy en día, con graves implicaciones para esta sociedad en su conjunto. Recordemos que la solidaridad incorpora una comprensión amplificada de las labores sociales, culturales o sanitarias que posibilitan, por medio del apoyo personal y material de unos, la construcción de estructuras de supervivencia y desarrollo de otros. Esto, a su vez, requiere de un compromiso personal por todas las partes que, una vez cubiertas las necesidades básicas, debe dar lugar a un nuevo modelo de autofinanciación. Y este punto establece, precisamente, el mayor logro del proyecto serigráfico desplegado por Gil: ¡A *pintarropa!* (Figura 3). Este redefine positivamente las interpretaciones ambivalentes en lo relativo a las conexiones entre la moda y el activismo artístico, para, en última instancia, fraguar una mutación de la fórmula económica precedente al mismo.

A primera vista podría considerarse que, en la trama tejida por la situación en los campamentos de refugiados de larga duración en el desierto de piedra argelino, el taller se asemeja a un mapeo tentativo sobre el interés de una comunidad *alternativa* interesada en formar parte activa del desarrollo de su economía, por mediación de algunos rasgos de su identidad. Pero, apuntalado en el activismo artístico, todas las etapas que comprenden en este taller, desde el diseño de la vestimenta hasta el pase de modelos con los resultados finales, ponen de manifiesto su idoneidad a modo de dispositivo de cambio y “vehículo de comunicación con el mundo donde plasmar los deseos a través de mensajes, siglas, y consignas para afirmar un Sahara libre” (Gil, 2008). De modo que, con su participación, la sociedad civil saharauí quebranta cualquier posibilidad de transigir. En su lugar, y sobre la base de las potencialidades de su estilo de vida, crea nuevos espacios independientes en los que experimentar aspectos innovadores de la acción mercantil y la participación política. Pero, también, es capaz de responder al complejo interrogante que reta a una sociedad intrínsecamente estructurada en la existencia de refugiados a abordar, de forma excepcional, la terrible situación que supone décadas de guerra y traumas.

A la luz de la globalización, las reacciones del colectivo saharauí comprometido con un cambio de paradigma socioeconómico advierten al desarrollo tecnológico e Internet como fundamentos indispensables para la innovación social y los géneros de mercados cada vez menos alternativos. Lo que nos lleva a decir que una conquista perspicaz ha sido la organización y puesta en marcha de un blog digital nombrado en equivalencia a la marca de ropa ya afianzada, *Sahara Libre Wear* (2014). En el mismo se brinda información sobre una industria textil, basada, como hemos registrado, en los estilos de vida saharauí, y encaminada a las nociones digitales e idealizadas de carrera profesional y

progreso. Por consiguiente, los actuales avances tecnológicos contemporáneos posibilitan lecturas discrecionales acerca del desarrollo y alcance de un proyecto que se emancipa de las convenciones, superando interpretaciones polarizadas o estereotipadas tipo *ricos y pobres*.

Conclusiones

¡A pintarropa! pone de manifiesto una vez más la ambivalencia del activismo artístico al ser esgrimido por terceros, en este caso el colectivo de desplazados saharauis, como una declaración de desarrollo, resistencia y libertad. Conjuntamente, evoluciona en actividad textil duradera y consolidada que dispensa mejores condiciones de vida a los diseñadores y productores. En su conjunto, relaciona al *artivismo* comprometido de Gil con el bienestar, la capacidad de comunicación, la autoestima y la justicia social de una sociedad civil forzosamente involucrada en el imperecedero conflicto del Sahara Occidental.

De este modo, este artista reconceptualiza el arte y la moda a través de la serigrafía colectiva, otorgándole un sentido más amplio que profundiza indudablemente en la transformación y desarrollo de este pueblo, traspasando sus fronteras e internacionalizando una identidad propia no reconocida aún en forma de estado autónomo por la Organización de las Naciones Unidas. Con este proyecto, por tanto, Gil traza un mecanismo de desarrollo social, real, sostenible, reintegrador y revitalizador que confiere un nuevo ímpetu en la vida de sus participantes y que, además, lo ofrece al mundo en forma de guía de trabajo *artivístico* que puede expandirse hacia otras problemáticas diferentes. O sea, sirviendo a otros artistas como modelo de trabajo y espejo en el que mirarse para la resolución de otros conflictos sociopolíticos de manera universal.

Agradecimientos

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 a uno de los autores de este trabajo, destinada a desarrollar, entre otras actividades, esta investigación.

Referencias

- ACNUR (2020) "Refugiados saharauis: 45 años viviendo en campamentos de Argelia." *UNHCR ACNUR* [Consult. 2021-01-26] Disponible en URL: <https://eacnur.org/es/actualidad/noticias/emergencias/refugiados-saharauis-campamentos-tinduf>
- Blazwick, Iwona (2006) "Documents of Contemporary Art". En Bishop, Claire (Ed.), *Participation*. Londres: Ed. Whitechapel.
- Boukhari, Anmed (2004) "Las dimensiones internacionales del conflicto del Sahara Occidental y sus repercusiones para una alternativa marroquí." *Documento de trabajo (DT)* (16): 1-18. [Consult. 2021-01-26] Disponible en URL: <http://biblioteca.ribei.org/668/1/DT-016-2004-E.pdf>
- Gil, Alonso (2008) "¡A pintarropa!" *Alonso Gil* [Consult. 2021-01-26] Disponible en URL: <http://www.alonsogil.com/obra/a-pintarropa/>
- Gil, Alonso (2021) "Biografía." *Alonso Gil* [Consult. 2021-02-11] Disponible en URL: <http://www.alonsogil.com/biografia-2/>
- Grande Gascón, María Luisa y Ruiz Seisdedos, Susana (2016) "Análisis del conflicto

- saharauí desde una perspectiva de género." *Index de Enfermería*, 25(3): 185-189 [Consult. 2021-01-26] Disponible en URL: http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-12962016000200013&lng=es&tlng=es
- Huancas Ayala, Judith Angélica (2020) "La interacción individuo-sociedad en los proyectos conceptuales de la artista peruana Teresa Burga." 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. 2021-02-11] Disponible en URL: http://cso.belasartes.ulisboa.pt/ACTAS_CSO2020.pdf
- Sahara Libre Wear (2014) "Sahara Libre. Made in Western Sahara." *Sahara Libre Wear* [Consult. 2021-02-11] Disponible en URL: <http://saharalibrewear.blogspot.com/>

Notas biográficas

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

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

MARIA DEL MAR GARCIA-JIMENEZ es artista visual y profesora de dibujo. Doctora en Arte y Patrimonio por la Universidad de Sevilla, miembro del grupo de investigación Laboratorio Arte, Ciencia, Tecnología y Sociedad (HUM1045). Sus principales líneas de investigación se centran en las posibilidades de las hibridaciones entre las Artes Contemporáneas, los *Media* y las Nuevas Tecnologías, así como en sus implicaciones sociopolíticas y culturales.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0652-5417>

Email: mgarcia35@us.es

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

Paisagens multiespécies na obra de Sabyne Cavalcanti

Multispecies landscapes in the work of Sabyne Cavalcanti

YURI FIRMEZA

AFLIAÇÃO: 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: O presente artigo parte das obras produzidas por Sabyne Cavalcanti nos últimos quinze anos e concentra-se, com maior ênfase, na exposição denominada *Corpo Móvel*, que a artista realizou no Museu de Arte Contemporânea (MAC) em 2015 na cidade de Fortaleza, Ceará, Brasil. Sabyne Cavalcanti opera no cruzamento entre artes visuais e práticas agroflorestais, construindo um corpo de trabalhos amparada em discussões sobre ecologia, meio-ambiente, ativismo e socialidade mais que humana.

Palavras chave: arte / ecologia / barro / corpo móvel.

Abstract: *This article starts from the works produced by Sabyne Cavalcanti in the last fifteen years and focuses, with greater emphasis, on the exhibition called *Corpo Móvel*, which the artist held at the Museum of Contemporary Art (MAC) in 2015 in the city of Fortaleza, Ceará, Brazil. Sabyne Cavalcanti operates at the crossroads between visual arts and agroforestry practices, building a body of work supported by discussions on ecology, environment, activism and More-than-Human Sociality.*

Keywords: *Keywords: art / ecology / clay / mobile body.*

Introdução

Sabyne Cavalcanti, em silêncio, recolhe alguns gravetos, organiza-os em um pequeno buraco e preenche o espaço com folhas secas de cajueiro, de mangueira, de coqueiro. Acende um fósforo e distribui fagulhas de fogo entre as folhas e gravetos. Cada folha queima em seu tempo, exala o seu próprio cheiro. Em minutos, o pequeno buraco arde de forma branda. O fogo tem sua memória e convida a aproximarmos.

Em círculo Sabyne Cavalcanti nos conta sobre o lugar aonde estamos: o Mataquiri Museu e Residência Artística, no povoado de Moita Redonda, Ceará, Brasil. A artista e agrofloresteira foi uma das fundadoras do Mataquiri e hoje coleta sementes, histórias e sons da floresta onde mora em Pacoti, Ceará, Brasil.

Este artigo, a partir do trabalho de Sabyne Cavalcanti, enseja operar *como* fogueira: um convite para a aproximação. O círculo, o calor no corpo, as memórias do fogo. Sentar-se no chão, tocar a terra, observar os gravetos que chamuscam e se espalham em brasas com o vento. Há, aí, uma experiência outra do tempo que cada matéria convoca.

É, portanto, sobre a perspectiva das múltiplas temporalidades e materialidades que o presente texto atravessa o corpo de trabalhos de Sabyne Cavalcanti. Embora apresentemos trabalhos de momentos distintos da trajetória da artista, optamos por nos concentrar, com maior ênfase, na exposição *Corpo Móvel*, realizada em 2015 no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Fortaleza, Ceará, Brasil. Como veremos, *Corpo Móvel* produz uma paisagem multiespécie (Tsing, 2019) no interior do museu.

1. Enferrujando, moldando, brotando

A duração e a continuidade da ação da matéria, aqui apresentadas em sua forma nominal, o gerúndio, é fulcral na operação de Sabyne Cavalcanti. Cabe salientar, o que deflagra é a ação *da* matéria em detrimento da ação *na* matéria. Ou seja, a matéria não é mero suporte neutro e passivo cuja artista a significa, mas, ao contrário, “a matéria já é desde sempre uma historicidade em curso.” (Barad, 2017: 25). É o que acontece, por exemplo, na instalação “Finito” (2003). Sabyne reúne uma série de pás de metal enferrujadas e, num gesto diminuto, as dispõe no espaço (Figura 1).

A ferrugem paulatinamente corrói as pás e cria cracas e crostas, ação e atualização de uma matéria viva. O título do trabalho, por sua vez, alerta para a efemeridade, escassez e finitude dos comumente chamados — num linguajar economicista — “recursos naturais”, enquanto as pás agem no tempo. No limite, a matéria em corrosão inscreve um tempo singular.



Figura 1 · Sabyne Cavalcanti, Finito, 2003. Dimensões variáveis. Fonte: arquivo da artista Sabyne Cavalcanti

Figura 2 · Sabyne Cavalcanti, Fotossíntese, 2004. Dimensões variáveis. Fonte: arquivo da artista Sabyne Cavalcanti



Figura 3 · Sabyne Cavalcanti, Suprasensação, 2012.
Dimensões variáveis. Fonte: Fotógrafo: Henrique Dídimo

Figura 4 · Sabyne Cavalcanti, Suprasensação, 2012.
Dimensões variáveis. Fonte: Fotógrafo: Henrique Dídimo



Figura 5 · Sabyne Cavalcanti, *Suprasensação*, 2012.

Dimensões variáveis. Fonte: Fotógrafo: Henrique Dídimo

Figura 6 · Sabyne Cavalcanti, *SI*, 2010. Dimensões variáveis.

Fonte: arquivo da artista Sabyne Cavalcanti

Em outro trabalho, denominado “Fotossíntese” (2004), a artista sobrepõe formas bidimensionais de metal enferrujado — círculos, triângulos — sobre placas de grama que estão a crescer (Figura 2). O trabalho demanda os cuidados de um jardim: adubar a terra, regá-la, oferecê-la ao sol. O crescimento da grama nos espaços não cobertos pelos metais formam um alto-relevo. Por conseguinte, as demais partes da grama, ao serem retiradas as formas de metal, apresentam o duplo negativo destas mesmas formas. Ou seja, formas, normalmente geométricas, gravadas nas placas de grama onde outrora o metal agia em repouso, “o material responde ao material, não apenas a nós.” (Tsing, 2019:159).

1.1 Agir em repouso

Algumas perguntas incontornáveis se formulam a partir dos trabalhos supracitados: como entrar no tempo da ferrugem e da corrosão? Que tempo a fotossíntese inaugura? Como age no mundo aquilo que repousa?

A artista não trata de responder as perguntas, mas sugere imergirmos na temporalidade singular de cada materialidade. Como nos lembra Emanuele Coccia,

Para todo o ser imerso, a oposição entre movimento e imobilidade deixa de existir (...) Todo o ser vivo que deixa de poder separar imobilidade e movimento deixa de poder opor contemplação e acção. A contemplação pressupõe o parar: só postulando um mundo fixo, estável, sólido, colocado diante de um sujeito imóvel, é que podemos falar de objecto e, portanto, de um pensamento ou de uma visão. Ao contrário, para um ser imerso, o mundo — o mundo em imersão — não contém, falando propriamente, verdadeiros objectos. (Coccia, 2019:52)

Essa indistinção de que fala Coccia é radicalmente experimentada no trabalho “Suprasensação” (Figura 3, Figura 4 e Figura 5). Sabyne, em uma menção direta ao artista Hélio Oiticica, parece-nos sinalizar uma chave de leitura sobre sua experiência e seus interlocutores. Em um texto de 1967 — republicado em *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986) — Hélio Oiticica ao escrever sobre a busca do supra-sensorial afirma que,

É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado (...) São dirigidas aos sentidos, para através deles, da “percepção total”, levar o indivíduo a uma “suprasensação”, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano. (Oiticica, 1986:104)



Figura 7 · Sabyne Cavalcanti, Corpo Móvel, 2015. Vista parcial da exposição. Dimensões variáveis. Fonte: arquivo da artista Sabyne Cavalcanti.

Figura 8 · Sabyne Cavalcanti, Corpo Móvel, 2015. Entrada da exposição. Dimensões variáveis. Fonte: arquivo da artista Sabyne Cavalcanti.



Figura 9 · Sabyne Cavalcanti, Corpo Móvel, 2015. Detalhe da obra. Dimensões variáveis.

Fonte: arquivo da artista

Sabyne Cavalcanti.

Figura 10 · Sabyne Cavalcanti, Corpo Móvel, 2015. Detalhe da obra. Dimensões variáveis.

Fonte: arquivo da artista

No entanto, a operação proposta por Sabyne Cavalcanti, ainda que em estreito diálogo com o Neoconcretismo brasileiro, produz um certo desvio quando a artista atende a ação dos materiais da natureza. Não prescinde dos objetos, mas os acolhe como agentes. Desconfia do manejo das matérias à serviço do indivíduo. Ou seja, demanda uma atenção a natureza, a temporalidade e a performatividade das matérias por si: o barro, a grama, o vento, o ferro, o fogo, a água.

Trata-se, quiçá, de uma dupla operação cujo Humano não é o centro da experiência. O barro age em repouso. O corpo que repousa, age. Reciprocamente age e fazem agir.

“Suprasensação” vem sendo realizada desde 2008. Nas fotos aqui apresentadas a experiência ocorreu em 2012 quando a artista morava no povoado de Moita Redonda, Ceará, Brasil. O povoado é uma referência no estado do Ceará devido ao trabalho realizado por ceramistas que há muitas gerações trabalham com o barro. Como mencionado na introdução deste artigo, Sabyne Cavalcanti foi uma das fundadoras — em parceria com Tércio Araripe — do Mataquiri Museu e Residência Artística. Um museu do barro. Feita esta breve contextualização, subentende-se a relação de Sabyne com o lugar e com o material com o qual elabora sua prática.

As particularidades de cada tipo de barro, o preparo e a escolha do lugar para que a experiência ocorra, uma entrega e disposição dos participantes humanos e não-humanos convergem para a experiência. Desnudos, semi-desnudos ou vestidos os participantes, conduzidos por Sabyne, recebem camadas de barro. Formam-se estratos espessos. Barro, corpo, folhas, árvores, insetos tomam, por vezes, um aspecto geológico ou de um grande fóssil, um monstro ancestral, um monólito mineral.

O peito sob o peso da terra, a respiração alterada, ralentada. O barro respira. Como relatou Santiago Navarro, após participar de uma experiência de “Suprasensação”,

Yo sentía toda la tierra alrededor. Sentía el poder de la tierra cubriéndome, acariciándome, invadiéndome. Me entraba por las orejas, por las narinas, por la boca, por los ojos, por el culo. Me entraba sin entrar, como sensación, o entraba de verdad (pero de esto me iba a dar cuenta después). (Nuestro entierro, Navarro, 2012)

“Suprasensação”, talvez seja a mais óbvia evidência que teimamos em não sentir: a potência da terra. Seja por descrédito, pela supremacia da razão, por entorpecimento anestésico, teimamos em desconsiderá-la.

Ailton Krenak, em “Ideias para Adiar o Fim do Mundo”, nos fala de como “fomos nos alienando desse organismo que somos parte, a Terra” (Krenak,

2019:16). Nos conta de montanhas que trocam afetos, pessoas que dão e recebem presentes das montanhas, dão festas para elas. Montanhas que têm nome e personalidade. Krenak nos indaga com veemência,

Por que essas narrativas não nos entusiasмам? Por que elas vão sendo esquecidas e apagadas em favor de uma narrativa globalizante, superficial, que quer contar a mesma história para a gente? (Krenak, 2019:19).

Esta pergunta ecoa nas práticas artísticas e agroflorestais de Sabyne Cavalcanti e parece sinalizar que, apesar e independente de nossa comumente negligência, a terra age.

1.2 Corpo Móvel

Em determinada altura de “A Poética do Espaço” (1993), Gaston Bachelard nos guia lentamente por casas e quartos escritos por diversos autores. Nos leva a visitar as cabanas, casas e aposentos escritos por Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Henri Bosco, Henri Bachelin, Rainer Maria Rilke, entre outros. Salvaguardada as devidas diferenças, a solidão, intimidade e repouso, atravessa e modula a “topoanálise” de Bachelard. O autor nos alerta que “é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas.” (Bachelard, 1993:27).

Na esteira de Bachelard, no texto de apresentação da exposição “Corpo Móvel” (2015), a curadora Marisa Morkazel, aos nos guiar pela casa de Sabyne Cavalcanti, afirma que,

A coleção de mobiliário, retirada das camadas subterrâneas da vida, dissemina-se por salas e quartos onde estão abrigados o berço branco em que Sabyne dormiu, o arquivo da escola em que estudou, a sapateira proveniente do mercado de Cascavel, o grande armário doado pelo amigo José Tarcísio. São objetos que, como outros, trazem com eles o desgaste temporal, cheiros, intimidades encobertas por lembranças. As digitais perdidas aguardam o toque de novas mãos e o objeto adquire uma nova função: a da arte. (Corpo Móvel, Morkazel, 2015).

Sabyne já arquitetara uma casa, ou, se quisermos, a forma que convencionalmos representar uma casa, no interior deste mesmo museu em 2010 (Figura 6).

No entanto, em “Corpo Móvel” (Figura 7) a artista, através de operação distinta, produz uma torção na leitura intimista, de plena quietude e repleta de lembranças que se faz da casa. Não se trata de pensar a casa como receptáculo de lembranças. E nem mesmo de reduzir a operação de Sabyne a exposição de uma intimidade, num gesto que seria o de tornar pública a sua vida privada, seu recôndito, sua suposta interioridade.

Os mobiliários que Sabyne leva para o interior do museu — e que facilmente poderiam cair na armadilha de serem significados por nós — estão avizinhadados por batatas que brotam na estrutura do museu. Estão preenchidos por viscosidades. Acondicionam rochas, barro, terra. Ou melhor, tentam, sem sucesso, acondicionar os materiais, que transbordam para o chão do museu e se espalham por outras salas. Por fim percebemos que não apenas as matérias que compõem com os mobiliários, senão eles próprios, apresentam-se *aberrantes*.

Tudo parece escapar e o cubo branco e asséptico do museu tampouco consegue conter o campo de força ali instaurado. Ao entrar no museu vemos uma fileira horizontal de batatas alocadas na parede (Figura 8).

Escurrem, sob cada batata incrustada, manchas que atestam que o trabalho demanda atenção e cuidado. Precisa ser regado, podado se for o caso. Dito de outro modo, as materialidades ali depositadas estão vivas. Começam a despontar pequenos galhos e folhas do corpo da batata. Elas, tal qual erva daninha, crescem em meio a parede (Figura 9). As ervas daninhas sussurram passados e porvires. Nos falam de um mundo que já atravessou diversos fins. (Tsing, 2017).

É possível ver a presença de “invasores” no museu. Uma aranha tece sua teia entre a base traseira de um móvel e um pequeno galho. Um fungo começa a brotar entre o barro úmido e a parede. Uma minhoca rasteja entre a gaveta e um monte de areia. Um cupim faz caminho entre uma das plantas e rói a lateral de uma parede falsa do museu.

Tsing, em sua pesquisa sobre cogumelos matsutake e paisagens multiespécies, afirma que,

uma paisagem pode existir em qualquer escala, mas sempre envolve uma diversidade de fragmentos. Uma mistura de fazendas e florestas é uma paisagem, mas também uma folha na qual insetos e fungos criaram micro-ecologias. (Tsing, 2019:149)

Não nos parece impertinente afirmar que “Corpo Móvel” cria uma paisagem multiespécie, numa relação entre humanos e não-humanos. Ademais, a presença dos não humanos no cubo branco do museu nos reposiciona diante da história da arte. Como nos diz Tsing, “é hora de recuperar a história e permitir a entrada de não-humanos.” (Tsing, 2019: 17). Quiça, interrogar menos os restauradores das “grandes telas” e mais os fungos que ali habitam e agem. Nesta perspectiva, seria deles o protagonismo.

Por fim, é oportuno trazer para perto o pensamento de Stefano Mancuso quando nos diz que na natureza “sistemas sem um centro de controle estão em toda parte.” (Mancuso, 2019: 109). É este esvaziamento do centro que as matérias provocam no museu (Figura 10).

Conclusão

O presente artigo faz um apanhado das obras produzidas por Sabyne Cavalcanti em diferentes momentos de sua trajetória. Enfatiza o caráter transdisciplinar, as relações entre arte e práticas agroflorestais, que o corpo de trabalhos de Sabyne estabelece.

As obras elencadas neste artigo nos dão a ver a importância da materialidade e temporalidade como parte intrínseca dos trabalhos da artista.

Por fim, analisa a agência de não-humanos na exposição individual intitulada *Corpo Móvel*, na qual Sabyne cria, no interior do museu, uma paisagem multiespécie cujo trabalho apresenta-se vivo.

Agradecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto CRM:0002943.

Referências

- Anna Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan, Nils Bubandt (Editors) (2017). *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 978-1-5179-0237-7
- Bachelard, G (1993) *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Tópicos) ISBN 85-336-0234-0
- Barad, Karen (2017) Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. *Revista Vazantes*, v. 1, n. 1 (2017). Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20451>>. Acesso em: 12 jan 2021.
- "Corpo Móvel" Marisa Mokarzel (2015) disponível em https://issuu.com/sabyneavalcanti/docs/ptf_barro_filipetas. Acessado em: 09 de fevereiro 2021.
- Krenak, Ailton (2019) *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo. Companhia das Letras. ISBN 9778-85-359-3241-6
- Mancuso, Stefano (2019) *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. São Paulo. Ubu. ISBN 978 85 7126 034 4
- "Nuestro entierro" Santiago Navarro (2012) disponível em https://issuu.com/sabyneavalcanti/docs/ptf_barro_filipetas. Acessado em: 09 de fevereiro 2021.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2019) *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno*. Brasília. IEB Mil Folhas. ISBN 978-85-60443-64-2

Nota biográfica

Yuri Firmeza é artista e pesquisador, doutorando em Arte Multimédia pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1772-1966>

Email: yurifirmeza@campus.ul.pt

Morada: 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

Percorrer fronteiras nos desenhos e nas linhas da obra de Angela Cardoso

*Cross borders in the drawings and lines
of Angela Cardoso's work*

ANTÓNIO COSTA VALENTE

AFILIÇÃO: Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Artes e Humanidades, 8005-139 Faro, Portugal

Resumo: A obra de Angela Cardoso construiu-se em Trás-os-Montes com a natureza como raiz. Os seus desenhos são espaço de linhas muito próprias, entre contornos que marcam luz e o que parece manchas escuras de muitas linhas. Entre uma Primavera e um Inverno, os desenhos encontram na flora do seu jardim uma ambiência particular. É também pelo jardim que as imagens de Mapplethorpe encontram complemento e nova identidade. Imagens de uma artista para quem o invisível parece ser motor de criação

Palavras chave: desenho / natureza / linhas.

Abstract: *Angela Cardoso's work was built in Trás-os-Montes with nature as its root. Her drawings are spaces of very specific lines, between outlines that mark light and what looks like dark spots of many lines. Between spring and winter, her drawings find a particular ambience in the flora of her garden. It is also through the garden that Mapplethorpe's images find a complement and a new identity. Images of an artist for whom the invisible seems to be the engine of creation.*

Keywords: *drawing / nature / lines.*

1. Introdução

Um risco separa. Entre as linhas de cada desenho de Angela Cardoso estão as fronteiras entrelaçadas de Trás-os-Montes.

Ajustamo-nos ao íngreme do norte, das temperaturas rasantes e procuramos equilíbrios e comunicação com os rasgos de traços, entre centenas de papeis.

Um olhar, ainda que volátil, dificilmente percebe se está entre a casa (onde tudo se guarda, se quase termina e se conjectura), ou entre a vibrante natureza que rasga ventos sem rumo decifrável.

Por ali, estão raízes de desenhos onde nunca surgem raízes. A natureza estica-se em modelos de vibrância inesperada, de criação, de dádiva — mas nunca total. Plantas, flores e aberturas vaginais, muito próprias que estão nesta fronteira de natura e desenho, de traço preciso, escorregadio, fortemente presente.

Entre dezenas de desenhos e nas centenas de linhas de cada um deles, procuramos as direções de uma obra longa no tempo e na produção. Reconhecemos linhas de fronteira nas preocupações, nas fugas e contextos que escapam pela obra da artista plástica Angela C.

2. Entre a natura

Haverá uma montanha, mesmo não muito alta, talvez arredondada por todos os ventos. Poderá ser um monte, mas permanentemente gelado, capilarmente atravessado por veios cortantes de águas velozes brutalmente galopantes, fortemente borbulhantes...sempre gélidas.

Será uma das elevações que demarcam sentidos para intitular Trás-os-Montes, assim “montes” num plural assumido e numa distância ostensivamente confinada.

Uma montanha, um monte, uma elevação terá a sua vida entre um exterior que suportará aragens, neblinas, borrascas, visões turvas, tempos incertos, e um interior sempre negro, invisível, acalentador do imensurável.

Será nesta ausência de luz, no preto que a significa e a concretiza, que assentará o monte, quase montanha, de todo um percurso de lápis e tinta que estabelece o vale onde desenhos reforçam a visibilidade de uma natura suculenta.

O inverno marca os traços de todos os desenhos que evocam estrias correntes entre os declives, as incertezas e os enlacs brutais das corridas montanha abaixo. A água e a vegetação embrulham-se num cristalino bailado onde mantos de riscos encontram outros. Submergem uns, suplantam-se outros e mergulham logo a seguir. São linhas que em conjunto cavam riscos. São massas que se visionam potentes entre a junção de linhas sempre fortes.

Manchas de uma montanha de inverno que reforça a crueza do tempo, mas que o sufraga numa tirania crítica de destemporalidades, quase de indagação perene.

Afinal, estarão rasgos de natura submersos em folhas de papel porque o inverno parece ser a estação do ano que se segue à primavera? Será que os riscos do preto, da marca do interior, são meros crescimentos do que na primavera teria crescido? Poderá ser que os desenhos de Angela C. possam ser exclusivos desígnios de transformação de tempo, de um percurso entre o luminoso da primavera até à imediata hecatombe de luz incerta do inverno?

3. Onde desenhos surgiram

No fronteiroço Alto Tâmega, nos invernos que por ali são sempre frios, a obra de Angela C. foi-se acumulando entre dois jardins afundados num atelier onde todas as divisões suportaram riscos e experiências.

O atelier tinha as janelas sempre abertas e a aragem dos montes em volta, também por ali passava. O frio cortante que parece descer da Serra da Padrela e se alarga por todo o planalto, parece ter especial gosto em invadir este atelier onde a pintura é sufragada pela magnitude de desenhos multi espalhados — visões de construção e de escolha.

Relevo especial sempre esteve reservado aos jardins.

Escavado num quadrado, longe de tudo mas por isso bem próximo do céu, o azul e sobretudo o branco que se lhe cola. Entre as muralhas que vivificam a casa, este é o jardim do começo do dia. Os dourados da manhã moldam algumas sombras mas sobretudo retraçam fios limite entre folhas, caules, flores e quase algo de entre isto. É a natureza a invadir a luz de um dia, de um tempo em que o desenho espreitou e foi juntando representação linear em papeis múltiplos. Por este jardim a manhã parece chamar a Primavera e obrigar ao despon-tar de viva natura. Como que deitada sobre o papel, pedaços vegetais recriam cercas e evoluem para tumultos de linhas em cada nova tentativa de aproximar dois mundos: o dos vegetais que o sol vivifica e o da grafite que vem do preto do interior da montanha.

O outro jardim fica a norte, entre a ponte que o atelier marcava e a fronteira que parecia direcionar.

Neste sobressaem os arbustos, os quase frágeis e as árvores. Chapéus que, por sobre tudo vão estabelecendo micro territórios num limite reduzido e estimado. Por ali abundavam os paus, os secos, o que mergulha no mais frio, o que se predispõe à geada. Eclode por ali o inverno.

A natureza, o crescer entre humidade luz e passagem do tempo, foi sempre

nos jardins a mola de estreitar e alongar do trabalho criativo que no papel deu prioridade ao saber da natureza, das suas regras, trâmites e das suas visibilidades particulares. A proximidade, até mesmo a quase incorporação, foi um trunfo do atelier.

Angela Cardoso, entretanto, deixou este espaço. O atelier será agora outro, mas cremos que a natureza não poderá voar longe.

4. Da Primavera

“Com um ponto gera-se o mundo, com dois pontos, uma vida que é uma linha”. (Brusatin, 1993:13)

Os desenhos crescem em linhas tortuosas. Caminhos ínvios num território onde o limite é razão para sucessivas guinadas, percursos, prováveis desvios numa linha que, pela natureza e com ela, é sempre surpreendente.

É na Primavera que a natureza parece se agigantar. É por este tempo que a multitude ataca a paisagem e os verdes misturam-se com novas cores. É por este tempo que caules e folhas dão as boas vindas ao sucessivo desabrochar, às surpreendentes (às vezes esperadas), razões da natureza. Do minúsculo ao gigante girassol, fabuloso sinal de luz, tudo acontece entre raios de um sol insubstituível.

Tempo de semiserrar os olhos no contra luz, de ajeitar proximidades ao frágil, ao que acabou de eclodir. Perceber-lhes as margens, é esperar por ali contornos e volteios do lápis entre as novas linhas que no papel acompanharão a novíssima natureza — bafejadora do princípio, do que é sempre frágil.

São “Hydrangea Macrophylla”, “Rosae”, “Polygala Vulgaris”, “Miosotis Scorpioides”, “Chrysanthemum”, “Flor da Lua”, “Calendula Officinalis”, “Flor do Lago”, “Dahlia”, “Tulipa Dourada”, são flores que emprestam contornos às novas linhas que o desenho sucessivamente vai revelando.

Parece que toda a luz da Primavera é substancialmente invasora do branco do papel e, nos desenhos ali fica o seu lugar primordial entre linhas que também estabelecem contornos.

Curioso que Antonio Crespi, responsável pelo Jardim Botânico da UTAD, tenha escrito sobre estes desenhos, que “A autora, através da sua obra, incide na voluptuosidade das formas florais, proporcionando uma visão morfológica em que formas e sistemas reprodutivos auxiliares revelam um dos segredos mais bem guardados ao longo da evolução da flora vascular. De modo prodigioso e único Angela C. consegue mostrar o envolvimento das estruturas vegetativas na formação das flores”.



Figura 1 · Angela C., SMALL MAGNIFICAT Iris Germanika 25-100, 2014. Desenho. Coleção da Autora. Fonte: Autora.

Figura 2 · Angela C., SMALL MAGNIFICAT Iris Germanika 26-100 (Pormenor), 2014. Desenho. Coleção da Autora. Fonte: Autora.

De entre todas, é revelador que surja de modo muito presente as formas complexas, quase desequilibradas da belíssima “Iris Germanika” (Figura 1).

Pontos de olhar ao redor de uma flor de formas enigmáticas, surpreendentes e de mutação perceptual desafiante.

Entre o frondoso, ativo de pétalas emergentes, de postura erétil, os desenhos desafiam as formas a construir em um, todos os tempos. Pela mina de Angela C., à luz destas inflorescências da Primavera, por entre as pétalas eretas, entranha-se nas três sépalas caídas. Sépalas que se abrem, se esforçam numa dádiva inigualável à luz, ao branco representativo e metafórico do papel. Longas, estirantes, chamantes, partindo dos espessos rizomas e encimadas pelas pétalas, elas alargam espaço para um profundo, compacto e quase “monte público”. Do seu tufo de pelos, enigmaticamente também apelidada de “a barba da íris”, sai o mais negro de todo o desenho (Figura 2). O preto é agora na folha, o que ali ao lado a natureza pintou de brancos e amarelos.

Desenhos e natureza que em tempo de tanta luz, semicerram complementaridades e conluíus.

5. Pelo Inverno

O negro do tufo espalha-se em estrias onde negro sobre negro parece interpenetrar.

Por aqui a luz forte esboroou-se e os desenhos agora são densos. No limite interior dos contornos, a luz dá lugar a um quase retrato de trevas, de estreitas frinchas sobre desconhecidos precedentes traços.

Angela C. desenha por entre a natureza que lhe vem da primavera como o *Helianthus Annuus* (Figura 3), mas também aos *Antirrhinum Majus* e às *Orchis*.

Do Girassol (*Helianthus Annuus*), a forma em capítulo da sua grande inflorescência, parece ocupar no desenho um espaço de turbilhão (Figura 4). Capítulo circulado por folhas opostas, pecioladas e de nervuras muito visíveis, o disco floral escuro esconde as conhecidas lígulas radiais de cor amarela. Estamos no negro e mesmo do Girassol, só o negro se representa.

Será o símbolo do sol em culturas antigas e muito se fala do seu hipotético movimento de heliotropismo acompanhando o movimento do sol, mas aqui não há espaço para amarelos.

Os desenhos esbatem referências da Primavera, parecem lembrar e preparar a noite do Girassol, altura em que se volta para o negro da terra.



Figura 3 · Angela C., SMALL MAGNIFICAT Helianthus Annuus 9-100 , 2014. Desenho. Coleção da Autora. Fonte: Autora.

Figura 4 · Angela C., SMALL MAGNIFICAT Helianthus Annuus 9-100 , 2014 (Pormenor), 1917. Desenho. Coleção da Autora. Fonte: Autora.

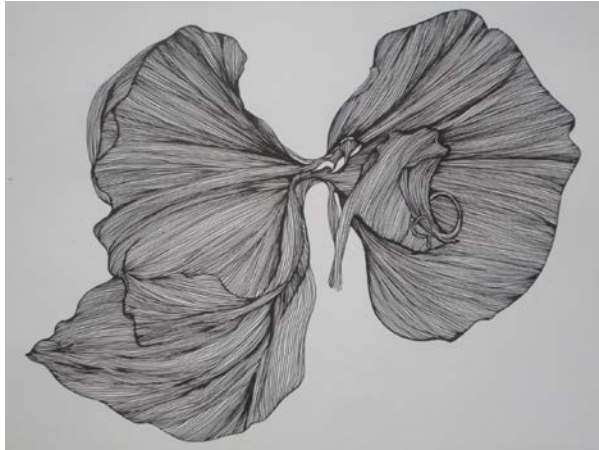


Figura 5 · Angela C., SMALL MAGNIFICAT — AIR — Johan Sebastian Bach — Bocas de Lobo (Antirrhinum Majus) 31-100 , 2014. Desenho. Coleção da Autora. Fonte: Autora.

Figura 6 · Angela C., SMALL MAGNIFICAT O Espectro da Orquídea 7-100 , 2014. Desenho. Coleção da Autora. Fonte: Autora.

É tempo da terra: escura, complexa, matéria brava, algumas vezes o carimbo das coisas que passam a marcantes.

Entre as ibéricas *Antirrhinum Majus* (Figura 5) e as muito dispersas e multipresentes *Orchis* (Figura 6), os desenhos de traços longos parecem percorrer fugas entre encontros quase brutais, pedaço a pedaço do negro desenho e da volúpia criativa que dispara à volta de uma observação para lá do visível.

Pedaços de riscos que se auto penetram em sucessivas camadas num jogo que, permitido pela flora, dança movimentos de profundas materialidades em constante e voraz circulação.

Estes traços e as linhas jorrados no papel, com clara marca autoral, granjeiam perguntar pelo processo construtivo e, por consequência, criativo. Será um eventual desígnio do Inverno, pela densidade envolta e pelos percursos que parecem chamar por um claro e escuro — onde o claro é também já escuro.

6. Imagens entre a observação e registos

O processo poderá acompanhar interrogações que se acumulam crescentemente pelo vale talhado do olhar sobre as obras de Angela C.

São interrogações que não parecem andar longe de uma paisagem mais ampla, mas onde a natura terá participação de base, por isso relevante. Assim, se pergunta:

“(...) se a observação e o registo de linhas de imagem, surge maioritariamente através de construções visuais apreendidas e desenvolvidas aprimoradamente ao longo do tempo, suportadas por níveis de observação, mas também a par de modos convencionados, como por exemplo através de relações espaciais de perspetiva, delimitação e definição de contornos, entre outros? E se, ao serem progressivamente desenhadas, corresponderão a um destacar de elementos visualmente captados por um lado, acrescida de representação advinda de uma conjunção de informação anteriormente estudada e relativa a elementos contextuais? E ainda o interesse de se questionar, se no seu processo de um registo gráfico muito atento a processos de desenvolvimento, estarão incluídas noções simultâneas de observador e participante, assim como de ‘leitor’ passo a passo? E que instantes de dinâmica e movimento percebido progressivamente se elege, na tradução de uma complexidade visual apreendida no meio envolvente, e nos processos de compor a imagem (...)?”. (Saque, 2019:163)

O percurso pelos desenhos de mais luz e mais negro parece permitir estimular empiricamente cada um dos desafios lançados intervaladamente. A singularidade de cada elemento, tanto o referente como o tratado, parece permitir uma abordagem também singular.

Concomitantemente, cada um dos desenhos da autora inscrevem-se num projeto amplo no tempo e na produção, que a artista intitulou SMALL



Figura 7 · Angela C., Flowers to Robert Mapplethorpe. Foto original: Two Men Dancing, Robert Mapplethorpe, 45-45, 2018. Fotografia. Coleção da Autora. Fonte: Autora.

Figura 8 · Angela C., Flowers to Robert Mapplethorpe. Foto original: Patty Smith, Robert Mapplethorpe, 5-45, 2017. Fotografia. Coleção da Autora. Fonte: Autora.

MAGNIFICAT. Segundo a autora, “esses desenhos encontraram-se e fizeram-se com o tacto do olhar”. (Cardoso, 2014:222)

Ao todo são 100 desenhos pequenos mas intencionalmente próximos do MAGNIFICAT de Bach. São a produção de uma obra que parece poder encaixar nas palavras da autora, quando afirma:

“A afinidade da assimilação e transformação de elementos aleatórios, casuais, que incorporem novas formas e estilos, na arte, potenciando sistemas abertos para o novo, não encontram na ciência a mesma fluência. A potência fundadora da Arte problematiza a forma, reestruturando a mente e a percepção da natureza.” (Cardoso, 2014:232)

Adensando interrogações, as linhas de Angela C. desaparecem inesperadamente quando outras abordagens a aproxima do trabalho de Mapplethorpe.

O desenho dá agora lugar à instalação da natureza, da flora, do que do jardim veio, para sufragar uma nova representação às fotografias de Robert Mapplethorpe. Postas em sobrecapa, as pétalas subvertem e reconstroem a imagem da origem.

“Two Men Dancing”(1984) é sufragado pelo mais encarnado de uma rosa, desidentificando e visibilizando movimento, corpos, pedaços.

“Patti Smith” (1978) é vulva fechada e aberta. Patti recolhida, Iris Germanika disponível, eloquentemente ofertada. Um poisar complementar e transformador.

Corpo e mancha, a origem duplicada e transportada para uma finalização única onde o desenho é suprido. Imagens da proximidade diferenciadora entre a construção fotográfica e a presença nuclear da natureza.

Conclusão

Se Robert é uma das suas “companhias de cabeceira”, Leonardo esteve sempre e ainda mais presente ao longo do percurso de Angela Cardoso. Segundo a artista:

A invenção Leonardiana da palavra ‘impressiva’, nunca antes usada, refere um lugar no cérebro para o processamento de impressões sensoriais, em particular a visão. Acreditando que uma vez que a informação passava pelo ‘senso comune’, ela era julgada, e ele percebia essa função como um olho interno ou occhio tenebroso, ou seja, o olho sem luz externa, o olho da visão do invisível. (Cardoso, 2014:44)

Desenhar estará assim no espaço do invisível? Estarão os desenhos de Angela Cardoso no espaço da representação imaterial? Será o SMALL MAGNIFICAT uma transposição destas fronteiras que o trabalho da artista traduz em imagens

planas, o que do mundo tridimensional é? Estaremos entre um espaço temporal onde à primavera e inverno se junta uma nova estação? Será ela à transparência e enredada nas duas?

Esta presença tutelar de Leonardo da Vinci no processo criativo da obra de Angela Cardoso, será também a companhia que poderá justificar a palavras da artista, quando diz que “a criação artística traz no seu âmago ‘o ato de resistência’”. (Cardoso, Valente, 2017:229)

Entrelaçados ficarão os desígnios que formaram Angela C.: certamente Trás-os-Montes, a natureza, o seu jardim e a apetência singular pelo movimento dos traços desenhados, imparáveis, capa sobre capa e entre.

Agradecimentos

O autor agradece ao Centro de investigação em Artes e Comunicação (CIAC) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Brusatin, Manlio (1993) *Storia delle linee*. Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, ISBN 978-880-61589-6-5.

Cardoso, Angela (2014) *Génese do pensamento da obra de arte. Forma, ubiquidades e materializações*. UTAD, Vila Real.

Cardoso, Angela & Valente, António (2017) *Criação: Arte, elogio da desobediência*. Ed. I Simpósio Internacional de Investigação em Arte — livro de atas, Vila Real, ISBN 978-989-99832-7-4 Vol 1: 216-231.

Crespi. Antonio Luis (2014) *Fotovititis: a vida das vinhas do Douro. Oito obras: Coleção SMALL MAGNIFICAT. Projeto Ecovitis — A vida das vinhas Douro — Jardim Botânico da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro*, Ed. UTAD, Vila Real. ISBN: 978-989-97969-5-9

Saque, Cibele. (2019) *Na perspetiva do movimento cinematográfico: ‘Desenhando uma linha de paisagem’*. AVANCA | CINEMA 2019, Ed. Cine Clube de Avanca, Avanca, ISSN: 2184-0520 eISSN: 2184-4682, Vol 10: 159-167.

Notas biográficas

António Costa Valente é artista visual e professor na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Doutorado em Ciências e Tecnologias da Comunicação pela Universidade de Aveiro, integra o Centro de investigação em Artes e Comunicação (CIAC). As suas principais linhas de investigação são as Artes e o Cinema.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8089-315X>

Email: amvalente@ualg.pt

Morada: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Artes e Humanidades, Campus Gambelas, 8005-139 Faro, Portugal

Cristina Brattig Almeida e a série *Chifrantes*: analogia entre violências, mulheres e animais

Cristina Brattig Almeida and the horn series: analogy between violences, women and animals

SANDRA MAKOWIECKY

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais, Avenida Madre Benvenuta, 2007, CEP SC, 88035-901, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Resumo: As seis obras em cerâmica denominadas “*Palanca negra*”, “*Veado pantaneiro*”, “*Touro Miura*”, “*Bighorn peninsular*”, “*Antilope*” e “*Rinoceronte*”, fazem parte da Série “*Chifrantes*”, da artista Cristina Brattig Almeida. A artista nos apresenta, em forma refinada e sutil, uma dramática analogia entre a violência contra a mulher e a violência contra os animais. Vemos nas obras, figuras femininas em preto, portanto, em ausência de cor e que portam máscaras representativas de carcaças de animais de grande porte em extinção, de diferentes partes dos continentes. Todavia, observa-se uma clara referência à violência contra a mulher e contra esses animais selvagens.

Palavras chave: Cristina Brattig Almeida / Série Chifrantes / Violência contra a mulher e animais.

Abstract: *The six ceramic works called “Palanca negra”, “Veado pantaneiro”, “Touro Miura”, “Bighorn peninsular”, Antilope” and “Rinoceronte”, are part of the “Chifrantes” Series, by the artist Cristina Brattig Almeida. The artist presents us, in a refined and subtle way, a dramatic analogy between violence against women and violence against animals. We see in the works, female figures in black, therefore, in the absence of color and wearing masks representing the carcasses of large animals in extinction, from different parts of the continents. However, there is a clear reference to violence against women and these wild animals.*

Keywords: *Cristina Brattig Almeida / Horn Series / Violence against women and animals.*

1. Introdução

Cristina Brattig Almeida nasceu em Florianópolis, Santa Catarina, em 1955. É graduada em Medicina pela Universidade Federal de Santa Catarina e foi professora de Medicina na UFSC, atualmente aposentada. Doutora em Medicina pela Universidade Johannes Gutenberg Mainz, Alemanha, em 1996. Ingressou nos estudos artísticos em 2014 com as ceramistas Tania Correa e Ariadne Van der Linde, em Santa Catarina. Inicia, em 2016, os estudos em escultura com Israel Kislansky, em São Paulo. De 2018 para a frente, já realizou duas exposições individuais, duas coletivas e uma de grande porte, com Marivone Dias. Em 2019, participou da Bienal Internacional de Curitiba, Polo Santa Catarina, expondo a obra “Meu Brumadinho”, em seleção de edital público (Makowiecky, Goudel, Crispe, 2019). O propósito deste artigo é apresentar a última série realizada pela artista no ano de 2020, chamada “Chifrantes”, em plena pandemia do Covid 19, com uma abordagem teórico crítica, oportunizando a divulgação do trabalho.

2. A série Chifrantes – Os chifres

As seis obras denominadas “Palanca negra” (Figura 1), “Veado pantaneiro”, “Touro Miura”, “Bighorn peninsular”, “Antílope” e “Rinoceronte”, fazem parte da Série “Chifrantes”, da artista Cristina Brattig Almeida, que em associação com a artista Marivone Dias — que faz o acabamento das peças em oxidação cúprica — são executadas em cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com dupla queima em alta temperatura, em trabalhos que exigem muito conhecimento técnico e domínio de fatura.

A artista nos apresenta, em forma refinada e sutil, uma dramática analogia entre a violência contra a mulher e a violência contra os animais. Tais imagens chamam a atenção ao tema, com a esperança de que um dia, enfim, essas violências sejam enterradas, desapareçam.

Vemos nas obras, figuras femininas em preto, portanto, em ausência de cor e que portam máscaras representativas de carcaças de animais de grande porte em extinção, dos 6 continentes a saber : América, Europa, Ásia, África, Oceania e Antártida.

Para elaborar a série Chifrantes, a artista empreendeu, como de hábito, uma pesquisa. Os animais em extinção são exatamente os que nominam as obras: “Palanca negra”, em extinção em Angola, Quênia, Moçambique (África); “Rinoceronte”, em extinção na África, Ásia Índia; O “Touro Miura”, em extinção na Europa (Espanha); “Antílope ou Orix”, em extinção na Península Arábica (Ásia); o “Big Horn Peninsular”, em extinção na Califórnia e México (América do

Norte) e o "Veado Pantaneiro", em extinção no Brasil (América Do Sul) (Figura2).

Todavia, observa-se uma clara referência à violência contra a mulher e contra esses animais selvagens. Segundo a artista, muitos elementos carregam significados que ela própria nos ajuda a decifrar. Há nestas figuras, uma certa androgenia, mesmo se sabendo que são figuras de mulheres. As obras apresentam ambiguidades que ficam evidentes. Podemos pensar que da mesma forma em que a artista faz essa analogia entre figuras de mulheres com chifres de animais, existe de forma evidente uma ambiguidade entre figuras masculinas e femininas. Percebe-se uma força extraordinária, uma força teutônica, própria da cultura alemã, origem da família da artista.

Os chifres representam armas de defesas dos animais, mas que são inúteis frente ao inimigo velado. De modo geral, os chifres são símbolos da energia sexual, da potência física. A imagem do chifre recorda os animais votivos, deuses da fecundação e reprodução da espécie. Os chifres exprimem também a força e a agressividade do touro, do cervo, do búfalo e de todos os animais portadores dos guamos. Quando o homem saía em busca de caça, ao retornar à sua tribo, colocava os chifres do animal capturado para demonstrar a todos que ele vencerá. Graças a ele todo o clã seria nutrido. Muitos deuses antigos como Baco, Pã, Dionísio e Quíron foram retratados com chifres. Neles, os chifres são representações da luz, sabedoria e conhecimento entre os povos mais antigos. Os chifres são símbolo de força e poder devido à sua rigidez e por ser naturalmente uma arma para atacar e defender. Mas mesmo assim, estes animais estão em extinção. Os chifres também representam o sexo e o impulso da vida e nessa relação, representaram a fertilidade, vitalidade e a ligação com as energias do Cosmos. Os dados de violências físicas e psicológicas contra as mulheres seguem aterrorizadores em todo o mundo.

Como se percebe na Figura 1 e Figura 2, a relação formal dos animais que são representados na série *chifrantes*, são percebidas no esmero da fatura e na observação meticulosa dos chifres.

Em apenas um exemplo entre diversas reportagens sobre a violência contra os animais em extinção mencionados pela artista, cita-se uma matéria da revista Galileu, de 2019. No texto, diz que cientistas criam chifres falsos para evitar a caça dos rinocerontes e que a intenção dos pesquisadores é arruinar o mercado ilegal de chifres desses animais, considerados afrodisíacos e terapêuticos em alguns países da Ásia, pois chifres de rinocerontes são usados na medicina tradicional chinesa e como símbolo de status no Vietnã. Com isso, eles esperam diminuir a caça que ameaça a sobrevivência dos rinocerontes em todo o planeta. O chifre de um rinoceronte é duro e é formado por tufo de pelos que ficam



Figura 1 · Cristina Brattig Almeida. Série Chifrantes. Palanca negra. 2020. Fotografias: Cláudio de São Plácido Brandão Cabeça: cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com dupla queima em alta temperatura, acabamento em oxidação cúprica por Marivone Dias. Chifres em cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com queima em alta temperatura.

Figura 2 · Os animais da série Chifrantes, ameaçados de extinção. (1) Palanca negra. Disponível em < <https://bimbe.blogs.sapo.pt/palanca-negra-gigante-495926>> Acesso em 22 jan.2021



Figura 3 · Rinocerontes machucados e ameaçados de extinção. Foto: Disponível em <<https://laopinion.com/2017/10/19/la-curel-imagen-de-rinoceronte-mutilado-elegida-como-la-mejor-foto-de-la-naturaleza-del-ano/>> Acesso em 22 jan.2021

Figura 4 · Cristina Brattig Almeida. Série Chifrantes. 2020. Rinoceronte. Dimensões: 45x20cm. Fotografia: Cláudio de São Plácido Brandão. Cabeça: cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com dupla queima em alta temperatura, acabamento em oxidação cúprica por Marivone Dias. Chifres em cerâmica escultórica canadense modelada manualmente com queima em alta temperatura.

extremamente bem presos por causa de secreções do animal e a retirada deles significa imenso sofrimento físico (Figura 3). Os traficantes de chifres também os transformam em joias, através de comércio ilegal. Uma estimativa de 2015, afirmava que ao menos três rinocerontes eram mortos diariamente na África do Sul nas mãos de caçadores. Uma total brutalidade e violência sem limites.

3. A série chifrantes — as máscaras

Nas esculturas da série, outro destaque: As máscaras (Figura 4). As máscaras, outro símbolo exponencial nos trabalhos desta série, escondem parcialmente seus rostos, como se não perdessem suas identidades, mas nos apresentam essas carcaças como verdadeiros troféus da violência, “presos” eternamente em suas faces, que seguem seus caminhos, com essas medalhas, agora deformadas pela dor. Como sabemos, nas tragédias do teatro grego, as máscaras representam personas e com elas, a persona é quem deseja ser. Nestas obras, as figuras femininas deixam isso claro: são as portadoras silenciosas do inconformismo, são as feras presas em gaiolas, silenciadas, mas nunca domadas.

A máscara está presente na história da humanidade desde tempos imemoriais. Mesmo se parte de rituais, a máscara se liga diretamente às questões de identidade e alteridade. Tanto que seu nome ancestral, latino, persona, deu origem às palavras personagem e personalidade, respectivamente, no campo do teatro e da psicologia, onde à palavra persona é conferida a um conceito específico, objeto de estudo daquela área. No teatro grego, eram os figurinos e as máscaras que permitiam a interpretação de vários personagens. As máscaras contribuíam para a atribuição de um caráter não-realístico ao espetáculo. Ao ver em cena atores masculinos com máscaras femininas, utilizando em suas falas tons e timbres de voz masculina, o público ateniense certamente não estava preocupado com a identificação entre o ator e o personagem, mas estava ciente de participar de uma experiência estética em que havia imitação e não transposição do real. “A imitação artística do real operada pelo teatro grego antigo encontrou nas máscaras um mecanismo poderoso, e o seu caráter estilizado nos ensina muito sobre as diferenças entre o gosto estético dos espectadores antigos e dos contemporâneos” (Bourscheid, 2008:30).

Em latim, a máscara recebeu o nome de persona, significando “soa através”. O homem moderno mantém também uma relação simbólica com a máscara, ainda que não a utilize como no passado. Lévi-Strauss em sua concepção antropológico-cultural, evidenciou o significado simbólico da máscara, dizendo que “uma máscara não é, principalmente, aquilo que representa, mas aquilo que transforma, isto é, que escolhe não representar” (Lévi-Strauss, 2010).

A máscara, como símbolo, possui três dimensões concretas: cósmica, porque se refere ao que se pode ver no mundo; onírica, porque tem a ver com a subjetividade e com os sonhos do indivíduo; e poética, porque se utiliza de linguagens visuais (Durand, 1993). Muitos significados confundem-se, por vezes, com a função a ela atribuída como disfarce ou aparência enganadora; artefato que representa um rosto ou parte dele; algo que se destina a cobrir o rosto ou a disfarçar o rosto de quem o utiliza; objeto esculpido, modelado ou trançado, colocado sobre o rosto ou cabeça; adereço ou símbolo de identificação; transfiguração; representação de formas animais, humanas, naturais, sobrenaturais e míticas; presença fundamental nas religiões animistas; passaporte para mundos imaginários (Jansen, 1952).

Nesse sentido, a imagem visual é um sistema simbólico, dado para ser visto. “A imagem é uma borboleta. Uma imagem é algo que vive e que só nos mostra sua capacidade de verdade em uma cintilação”, nos diz Didi — Huberman em entrevista (apud Romero, 2007). Como Diz Schama, as obras de arte gostam da nossa atenção e nos devolvem sentidos ocultos, inimaginados.

[...] a grande arte tem péssimos modos. A silenciosa reverência das galerias pode levar você a acreditar, enganosamente, que as obras-primas são delicadas, acalmam, encantam, distraem — mas na verdade elas são truculentas. Impiedosas e astutas, as maiores pinturas lhe aplicam uma chave na cabeça, acabam com sua compostura e, ato contínuo, põem-se a reorganizar seu senso de realidade [...] Tudo bem, mas para que serve a arte realmente? (Schama, 2010:10-17)

Se para as vanguardas modernas a superfície da obra era um campo de jogo que de alguma forma replicava e expandia o caráter agônico do mundo, com suas disputas e revoluções, as tendências simbólicas contemporâneas atestam mudanças significativas na dinâmica social, que, com a globalização e excesso de mídias, reduziram drasticamente a possibilidade de dissenso no interior da sociedade. Quero dizer que o que importa à arte é manter sua capacidade de interrogação, manter em sua própria estrutura essa passagem pelo mundo sensível, com sua matéria turva e resistente.

Para além das obras, os artistas revelam algo mais profundo do que a própria imagem: talvez alguma verdade que eles, os artistas, esperam que os outros vejam, sendo que igualmente podem expressar como eles gostariam de ver a si mesmos. As máscaras são, na maioria das vezes, uma incógnita, são veladas (LINS, 2010). Um objeto sensível é feito de presença e de ausência, ao mesmo tempo se oferece e se furta, e por isso pede decifração, ou seja, participação ativa do sujeito que percebe, sem o que corre o risco de ser devorado pela exterioridade que o cerca.

O olhar que não se enreda não vê. Não há percepção onde não há encontro entre o objeto e a coisa observada. Percepção é co-laboração, co-operação, co-habitação. É encontro que se dá em um espaço entre: na encruzilhada de luz e sombra, razão e sensibilidade, lucidez e sonho, externo e interno, objetividade e subjetividade. É lusco-fusco crepuscular, lugar em que o diurno e noturno convergem e convidam à meditação. É devaneio. Neste sentido, toda a obra é aberta e toda interpretação, interminável (Frayse- Pereira, 2005).

Podemos ver nestas obras, espaços de delicada convocação dos sentidos, de reencontro do espectador com as possibilidades humanas perdidas e de acolhimento do desamparo resultante? Minha resposta é sim. Não deixemos que o banal impeça nosso pensamento.

As figuras das cabeças dos animais mortos remetem às finitudes precoces, às vidas podadas pela impunidade, pelo silêncio confortável e pela imobilidade cômoda dos que presenciam essas violências.

As carcaças deterioradas, tais como aquelas das mulheres agredidas, seguem mostrando sua força, seguem cobrando atitudes, respostas, punições.

Considerações finais

Percebemos em toda a série, que as figuras estão representadas de lábios cerrados e imóveis, em um protesto que se realiza através da presença incômoda do silêncio, que grita mais alto que a palavra. As imagens mostram reunião desses dois elementos: chifres e máscaras.

As obras falam então de uma violência sem direito à defesa e igual situação, as mulheres em todos continentes também enfrentam. Sob protestos ou no silêncio, seguem lutando por um direito à voz. As imagens de violência contra a mulher, persistem nas retinas daqueles que se sensibilizam com sua dor, tais como as dos animais condenados. As obras da artista nesta série abordam um tema complexo sem expor o assunto como se fosse parte das ditas agendas contemporâneas, que exageram nas notas panfletárias.

Como seria, hoje, o julgamento de Flaubert? A pergunta é metafórica, mas não ociosa. Ao acompanhar certos frenesis da cultura contemporânea, sinto que estamos de volta à Sexta Corte do Sena: a obsessão por sentidos unívocos, o horror à ambiguidade e a exigência de adesão a postulados políticos monolíticos é uma ameaça tão grande à imaginação humana quanto a chama das fogueiras. A Obra quer ser aberta, mas algo em nós insiste em fechá-la; no tribunal dos séculos, prefiro repetir declaração de Flaubert no banco dos réus (devidamente anotada por seu estenógrafo): “Não temo senão as literaturas adocicadas que engolimos sem repugnância e que nos envenenam sem escândalo” (Botelho, 2019).

Na contramão das novidades rasteiras de nosso mundo, que chegam com a mesma velocidade que vão e vem, estes trabalhos se diferenciam de muitos dos empobrecidos ativismos da agenda contemporânea. “[...] a produção artística é boa quando, acima e antes de tudo, diz respeito a si mesma. O resto é literatura — questão fundamental a não se esquecer nesses tempos em que a retórica impera sobre a forma” (CHIARELLI, 2020: 446).

Vemos uma obra que reinventa a tradição, atualizando o enfoque de acordo com os problemas de sua época e a moderniza de acordo com a urgência dos problemas atuais, sem deixar se ser obra de arte ela mesma, ontológica.

Referências

- Botelho, José Francisco. (2019) O julgamento de Flaubert. A exigência de sentidos únicos na arte é eterna forma de censura. 2019. Disponível em <https://veja.abril.com.br/cultura/o-julgamento-de-flaubert/> > Acesso em 29 jan. 2020
- Chiarelli, Tadeu. (2020). A produção recente de Alfredo Nicolaiewsky ou A arte que dá nos nervos. In: NICOLAIEWSKY, Alfredo (org.). Alfredo em processo; Nicolaiewsky em quarentena Santa Maria, RS : Ed. PPGART,. 1 e-book: il., p. 439 a 458.
- Durand, G. (1993). A imaginação simbólica. Lisboa, Edições 70.
- Jansen, José. (1952). A máscara no culto, no teatro e na tradição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde..
- Bourscheid, Marcelo. (2008). Encenação e performance no teatro grego antigo. 42 f. Monografia (Curso de Letras Português — Grego, Bacharelado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná. Curitiba.
- Lévi-Strauss, Claude apud Zampereti, M. P. (2010) As máscaras nas Artes Visuais: produzindo o saber de si em práticas pedagógicas. 2010. Disponível em < www.unisinos.br/revistas/index.php/educacao/article/download/700/127 >. Acesso em 29 jan. 2021.
- Lins, J.W. (2010).Espaços inventados: artistas mulheres e a construção de identidades através da obra. Disponível em < http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278101578_ARQUIVO_Espacosinventadosartistasmulhereseaconstrucao deidentidadesatraves.pdf>. Acesso em 28 jan. 2021
- Makowiecky, Sandra; Goudel, Francine; Crispe, Juliana. (2019). Quando a arte não tem fronteiras. *Arte & Crítica*, ano XVII, n. 51, set. 2019. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/quando-a-arte-nao-tem-fronteiras-sandra-makowiecky-juliana-crispe-e-francine-goudel/>. Acesso em: 5 jan. 2021.
- Romero, Pedro G. (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi- Huberman. 2007. Disponível em < <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141>>. Acesso em 31.01.2021.

Nota biográfica

Sandra Makowiecky, Professora de Estética e História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na linha de Teoria e História da Arte do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil. Coordena o grupo de pesquisa — História da Arte: Imagem-Acontecimento.

E-mail: sandra.makowiecky@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9132-3643>

Un recorrido por la ausencia, la memoria y el territorio: a propósito de Bleda y Rosa

A remedy for absence, memory and territory: about Bleda and Rosa

MARÍA PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

AFILIAÇÃO: Universitat Politècnica de València, Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE/UPV), Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, Camino de Vera, s/n, 46022, Valencia, España.

Resumen: El acto de recuperación de un lugar del pasado conlleva la afirmación de los lugares más allá del tiempo cronológico. En el presente texto nos planteamos una aproximación a diferentes proyectos del equipo formado por la fotógrafa María Bleda y el fotógrafo José María Rosa. En su trabajo, los espacios se transforman en centro de una actividad que nos lleva a una nueva relación con el lugar, generando unos paisajes y unas relaciones que no son solo topológicos o geográficos. Se trata de un recorrido por paisajes y escenarios que cuentan una historia, bien sea de grandes acontecimientos, bien sea de hechos cotidianos.

Palabras clave: Fotografía / paisaje / arte / historia / memoria.

Abstract: *The act of recovering a place in the past confirms the affirmation of places more than any chronological time. In this text we plant an approach to different projects of the team formed by the photographers María Bleda and José María Rosa. In their work, spaces become the center of an activity that leads us to a new relationship with the place, generating landscapes and relationship that are not only topological or geographical. It is a journey through landscapes and settings that tell a story, as well as great events, as well as everyday facts.*

Keywords: *Photography / landscape / art / history / memory.*

1. Introducción

María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970) forman un equipo cuyo trabajo, presente en numerosas colecciones y muy reconocido, se centra en la recuperación de la memoria y la historia a través del territorio. Sus imágenes fotográficas hablan del pasado, de huellas y de ausencias, de ciudades y lugares que fueron habitados, de escenarios en los que se libraron batallas, de espacios de juegos abandonados, de arquitecturas y rutas.

El presente texto efectúa un recorrido por diferentes proyectos como *Campos de fútbol* (1992-1995), *Campos de batalla* (1994-2016), *Ciudades* (1997-2000), *Arquitecturas* (2001-) y *Origen* (*work in progress* iniciado en 2003). Estos proyectos, concebidos como un archivo de lugares, nos ayudan a viajar en el tiempo y en la historia, planteándonos de manera paralela un paradójico ejercicio de disolución temporal donde el espacio se unifica más allá del tiempo.

Lugar, hábitat y memoria son conceptos que, junto a la ausencia y a la citada disolución, definen unos escenarios carentes de actores, pero poblados de sucesos. Imágenes que se convierten en vehículos para suscitar una emoción, un discurso más amplio, una teoría que estaría situada más allá del juicio estético o visual y que apela a la memoria colectiva. El lugar se transforma en paisaje de una memoria que intenta salvaguardarnos de esa destrucción a la que alude Bollnow al hablar del tiempo.

Para que el hombre pueda habitar en un lugar fijo, no basta con que se establezca sin más en un sitio cualquiera, sino que exige un esfuerzo singular [...] sólo con el enraizamiento en un lugar determinado puede el hombre adquirir la firmeza que le permitirá prevalecer contra el asalto del desierto, que simboliza al tiempo que lo destruye todo (Bollnow, 1969:121).

No cabe duda de que Bleda y Rosa están propiciando una mirada en la que se conjuga tradición y contemporaneidad. En sus proyectos encontramos un gran respeto a un género artístico de larga historia, el paisajístico, género cuya tradición están utilizando como referente inicial. El interés por el paisaje, sin embargo, no supone una ciega obediencia a sus dictados. Por un lado, la proximidad con este género permite ajustar la mirada a una manera predeterminada de enfrentarse a la realidad. Por otro, ese ajuste conlleva un diálogo en el que la fidelidad también trae consigo una cierta transgresión ya que detrás de cada paisaje fotografiado subyace una historia.

2. Lugares comunes y disolución temporal

Como ya se ha indicado, en los proyectos citados predominan unos paisajes que se transforman en lugares para la memoria. Lo que se observa en estas



Figura 1 · Bleda y Rosa, *Campos de fútbol*, 1992-1995, (Burjasot 1993) Fuente: www.bledayrosa.com

Figura 2 · Bleda y Rosa, *Campos de fútbol*, 1992-1995, (Albacete 1994) Fuente: www.bledayrosa.com

fotografías es algo que surge no solo como resultado de una intervención humana concreta o como huella de algún acontecimiento. Aquello que destaca nítidamente en estas obras es la ausencia de quien ha propiciado esa huella. Con sus propuestas, nos sitúan frente a un vacío, a un espacio indeciso, pero en el que se sabe que se ha existido, en el que se sabe se han vivido experiencias. ¿Qué puede significar un campo de fútbol abandonado situado en las afueras de cualquier población en el que alguien jugaba hace años? ¿Qué puede aportarnos la imagen de un fragmento de espacio asociado a una historia prácticamente olvidada? La respuesta la encontramos en el hecho de que todos estos lugares los vivimos como nuestros.

Campos de fútbol (1992-1995) reúne una serie de fotografías de campos de fútbol ubicados normalmente en la periferia de poblaciones. Se trata de lugares vacíos, abandonados y en desuso que en otro momento albergaron el juego y la competición de bajo nivel (Figura 1, Figura 2). Espacios indeterminados que nos permiten, según apuntan sus autores, reflexionar sobre el paso del tiempo en relación con el espacio geográfico. Asimismo, permiten hablar de un tipo de lugar más que de un lugar determinado, ya que se trata de espacios que constituyen un lugar común, a través de los que se activa la memoria y el recuerdo.

Por otro lado y en relación a estos lugares indecisos que surgen en las urbes contemporáneas, cabe hacer alusión a nociones como la introducida por el pensador francés Gilles Clément y de la que hemos extraído esa idea de espacio indeciso a la que acabamos de hacer referencia. A través del *tercer paisaje*, Clément pone en valor la posibilidad de un territorio que actúa como “refugio para la diversidad,” hecho que favorece la existencia de un espacio situado, en cierto modo, al margen de los poderes económicos y políticos.

Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese el objeto de una industria podremos descubrir de repente "¿se trata de un olvido del cartógrafo, de una negligencia del político?" una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz (Clément, 2007:9).

En la misma dirección, a través del término *terrain vague*, el urbanista Solà-Morales se interesa por la forma que adquiere la ausencia en las metrópolis contemporáneas. Esta ausencia es abordada por medio del valor que este otorga tanto a áreas abandonadas por la propia evolución económica como a espacios y edificios obsoletos e improductivos o, incluso, a zonas indefinidas, residuales y sin límites determinados. La existencia de este territorio impreciso e indeterminado no es abordada como algo negativo, y prueba de ello es el valor que Solà-Morales encuentra en fotógrafos contemporáneos dedicados a captar dichos espacios.

Son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas [...] Son sus bordes faltos de una incorporación eficaz, son islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana [...] exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contraimagen de la misma (Solà-Morales, 2002:187-8).

No cabe duda de que en el acto de fotografiar estos entornos se establece una apelación a la memoria colectiva. Las imágenes invitan a mirar más allá del espacio y de su contenido. Se pone en común una emoción asociada a un espacio que fue contenedor de experiencias. Un espacio que, en definitiva, nos aproxima a ese presente del pasado del que habla Solà-Morales. A su vez, el acto de recuperación de un lugar del pasado conlleva la afirmación de los lugares más allá del tiempo cronológico.

3. Paisajes con historia, un viaje en el tiempo

En *Campos de batalla* (1994-2016), donde la idea de representación del territorio y viaje son elementos constantes, se aborda el paisaje desde la experiencia y el acontecimiento. Se trata, tal y como señalan Bleda y Rosa, de un encuentro con lugares marcados por la historia y, normalmente, por acontecimientos violentos. Dividido en tres partes (*España, Europa y Ultramar*) este proyecto relata algunos de los sucesos bélicos que en distintos países han configurado parte de su historia (Figura 3, Figura 4, Figura 5). En su conjunto, supone un viaje en el tiempo que abarca el proceso de formación de naciones, conquista e independencia de los territorios.

En la serie destinada a España (1994-1999) encontramos un marco geográfico que, por otros motivos, los autores habían recorrido de forma cotidiana. Austeros paisajes, amplias llanuras o simples campos de cultivo, conforman el actual escenario de lo que fue en el pasado un campo de batalla. *Europa* (2010-2012) se centra en territorios como Maratón, Trafalgar, Hastings o Waterloo, nombres asociados a la memoria, escenarios de la geografía europea, donde tuvieron lugar luchas entre naciones por ampliar márgenes o defender identidades. Asimismo, con *Ultramar* (2014-2016), Bleda y Rosa abordan el territorio americano.

A su vez, con el proyecto *Ciudades* (1997-2000) se hace alusión a la relación que con numerosas culturas y civilizaciones ha tenido la península ibérica a lo largo de la historia. Ciudades que representan diferentes culturas como la íbera, celta, romana, griega o fenicia y que dejaron una relevante huella física y



Covadonga, año 718



Portland Bill, 2 de agosto de 1588

Figura 3 · Bleda y Rosa, *Campos de batalla, Covadonga, año 718* (1994-2016) Fuente: www.bledayrosa.com

Figura 4 · Bleda y Rosa, *Campos de batalla, Portland Bill, 2 de agosto de 1588* (2011) Fuente: www.bledayrosa.com

cultural. Una vez más, nos encontramos con la narración de la historia desde la imagen del territorio, la historia a través del paisaje (Figura 5).

Finalmente, con el proyecto *Origen* encontramos un *work in progress* iniciado en 2003. El mismo propone un recorrido territorial por las diferentes teorías de la evolución humana desarrolladas desde el siglo XIX, teorías que han situado el origen del hombre, dependiendo de los hallazgos científicos del momento, en distintos espacios geográficos. Se trata, tal y como señalan los autores, de un paseo por los lugares donde en algún momento se situó el primer hombre y por la historia de la paleoantropología. El valle de Neander, la sierra de Atapuerca, el lago Turkana, la cueva d'Aragó, el desierto de Yurab o el valle del Rift (Figura 6, Figura 7).

En definitiva, lo que nos proponen es un viaje al umbral de nuestra existencia. Por un lado, nos remiten al hábitat de algunos seres humanos cuya antigüedad se fija en millones de años. Por otro, nos hallamos frente a un entorno de trabajo científico donde los individuos que lo habitan indagan al respecto de teorías sobre la evolución.

4. Arquitectura y memoria

El conjunto de propuestas reunido bajo el proyecto *Arquitecturas* (2001) agrupa varias series relacionadas entre sí por el nexo común de lo arquitectónico, de lo construido. En las mismas se pone de manifiesto el interés de Bleda y Rosa por el depósito de la historia y la memoria, por las atmósferas temporales, por el diálogo con el sentido histórico de su funcionalidad, ya sea el trabajo y la producción, la construcción y administración de la memoria, la habitabilidad o los centros de poder.

Arquitecturas pone de relieve que no es lo mismo la percepción geométrica o matemática de los lugares que la comprensión de su naturaleza protectora. En este sentido cabe recordar a Heidegger cuando se pregunta “¿Qué es habitar?” y “¿En qué medida el construir pertenece al habitar?” Para este filósofo construir y habitar conllevan algo más que una mera realización pragmática, puesto que suponen “abrigar”, es decir “cuidar (mirar por).”

Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar [...] El construir como el habitar, es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo «habitual» [...] No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan (Heidegger, 1951:3-4).



Figura 5 : Bleda y Rosa, *Campos de batalla*, Reinohuelén, *invierno austral de 1536* (Chillán, 2015) Fuente: www.bledayrosa.com

Figura 6 : Bleda y Rosa, *Ciudades, Hacia Valeria*. *Segóbriga* (1999) Fuente: www.bledayrosa.com



Figura 7 · Bleda y Rosa, *Origen, Homo neanderthalensis* (2004) Fuente: www.bledayrosa.com

Figura 8 · Bleda y Rosa, *Estancia I. Kerkouane* (2001) Fuente: www.bledayrosa.com



Bleda y Rosa, Santo Sepulcro



Reservados todos los derechos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad. Reservados todos los derechos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad.

Revisión de la obra. Revisión de la obra.

Figura 9 · Bleda y Rosa, *Santo Sepulcro*. Monte Gólgota (2010) Fuente: www.bledayrosa.com
Figura 10 · Bleda y Rosa, *Universidad de Salamanca. Biblioteca de la Universidad* (2009) Fuente: www.bledayrosa.com

Aquí, la dialéctica historia-espacio-memoria se ve enriquecida con la incorporación de un nuevo elemento: la funcionalidad, o más específicamente la naturaleza y condición cultural de los espacios arquitectónicos. Para ello, el proyecto se ha estructurado en cuatro líneas: *Estancias*, *Memoriales*, *Corporaciones* y *Tipologías*.

Estancias (2001-2006) evoca espacios relacionados con lo urbano, espacios simbólicos y monumentales –palacios, villas, ciudades regias– que presentan una doble naturaleza (Figura 8, Figura 9). Por un lado, fueron centros de poder y decisión, pero por otro también espacios vividos, lugares de intimidad para diversos personajes. Al respecto, Juan Luis de las Rivas recuerda las aportaciones de Heidegger en relación a los límites.

Los límites no son donde una cosa acaba, sino aquellos donde una cosa comienza su propia presencia. Límites y umbral expresan una diferencia y por ello permiten caracterizar el lugar concreto. El umbral, según Heidegger, representa la unidad y la diferencia de mundo y cosa. El lugar es un espacio concreto, revestido de forma a partir del proceso creativo que es el construir. Y todo ello dentro del horizonte de sentido del habitar heideggeriano (Rivas, 1992:21).

Junto a ello, *Memoriales* (2005-2010) plantea una reflexión sobre la memorialización y las condiciones de monumentalización de la memoria. La primera serie fue realizada en Berlín, ciudad donde la relación directa entre memoria y monumento es especialmente relevante. El trabajo evoca cuestiones como la materialización de la memoria sobre el tejido de la ciudad, la condición de los lugares de rememoración, la inscripción del trauma sobre el tejido de la ciudad, la progresiva pérdida de función de los memoriales o la relación entre memoria y olvido.

Finalmente, *Corporaciones* (*work in progress* desde 2006) plantea una revisión sobre cómo diversos tipos de corporaciones dejan muestra de su identidad y de lo que simbolizan a través de su arquitectura. *Tipologías* (*work in progress* desde 2007) desarrolla un extenso catálogo de tipologías arquitectónicas, una reflexión sobre los depósitos de memoria y su relación con los conceptos de archivo y tensión entre documento y monumento (Figura 10).

Conclusión

No cabe duda de que con las propuestas de Bleda y Rosa nos encontramos frente a una forma diferente de contar la historia. Los paisajes propuestos nos ayudan a viajar en el tiempo y, a su vez, nos trasladan a la intimidad de nuestras emociones, una intimidad que si bien podemos calificar de imprecisa y subjetiva, resulta común.

Estas fotografías no buscan solamente describir o definir un lugar desde la perspectiva física, sino narrar el espacio desde la experiencia. Pueden ser lugares sin nombre, puede tratarse de espacios donde hoy no se desarrollen grandes eventos, por tanto su realidad es una realidad ambigua en lo concerniente a significantes y significados. En este sentido, trasladarse por la historia, incluso de millones de años atrás, a través de imágenes recientes, constituye un saludable ejercicio de disolución temporal.

En conclusión, paisaje y hábitat son aspectos que encontramos en los trabajos propuestos sometidos, paralelamente, a un interesante proceso de reconstrucción histórica. Lugares en los que encontramos una especial y simbólica resonancia de lo que aconteció y que configuran una catalogación que va más allá de lo físico. Obras en las que lo que interesa es la manera “singular e irremplazable” (Dufrenne, 1982: 93) en la que el fenómeno artístico es sentido y vivido, dado que en el mismo, tanto la historicidad como la subjetividad se retroalimentan.

Las esencias, además de que puedan referirse a objetos o hechos históricos, están en la conciencia que tomamos de ellas, en el uso que hacemos de ellas, afectadas de historicidad; porque su aprehensión incumbe a una subjetividad (Dufrenne, 1982:91).

Referencias

- Bollnow, Otto Friedrich, (1969) *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.
- Clément, Gilles, (2007) *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dufrenne, Mikel, (1982) “El paisaje filosófico” en Dufrenne, Mikel y Knapp, Viktor, *Corrientes de la investigación en ciencias sociales*, Vol. III (Arte y Estética. Derecho). Madrid: Tecnos/UNESCO.
- Heidegger, Martin, (1951) “Construir, habitar, pensar”, en <www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm>.
- Rivas, Juan Luis de las, (1992) *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Solà-Morales, Ignasi de, (2002) *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.

Nota biográfica

María Paula Santiago Martín de Madrid es artista visual, doctora en Bellas Artes y profesora titular de universidad en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Desde 2017 es directora del Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València (CIAE/UPV). En su faceta como artista visual ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas de carácter nacional e internacional. Ha comisariado diversos proyectos artísticos y publicado libros y artículos relacionados con la temática urbana y paisajística, así como participado y dirigido diversos proyectos de investigación I+D subvencionados en convocatorias públicas. Su perfil investigador se centra principalmente en el estudio del paisaje, el territorio y la ciudad en las artes visuales.

Email: masanma6@pin.upv.es

Centro: Universitat Politècnica de València, Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE/UPV)
Camino de Vera s/n, 46022, Valencia, España

Manifestações políticas na fotomontagem de Naine Terena

Political manifestations in Naine Terena's photomontage

LUISA PARAGUAI* & BEATRIZ FERNANDES PINHEIRO DO AMARAL**

*AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação (CLC), Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (LIMAR). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516, Parque Rural Fazenda Santa Cândida, 13087-571, Campinas, SP, Brasil.

**AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação (CLC). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516, Parque Rural Fazenda Santa Cândida, 13087-571, Campinas, SP, Brasil.

Resumo: O texto aborda a fotomontagem “Quem roubou essas memórias? Quem roubou essas almas?” (2016) da artista indígena contemporânea Naine Terena no contexto da teoria crítica da tecnologia (Feenberg, 2002), na medida em que a artista operacionaliza os fragmentos imagéticos e seus “códigos técnicos”, buscando desestabilizar hierarquias e tradições para privilegiar valores excluídos. Esta ação poética apresenta-se então, como uma atitude crítica ao apagamento estrutural dos indígenas e de resistência às estratégias institucionais de arranjos tecnológicos.

Palavras chave: fotomontagem / tecnologia da imagem / códigos técnicos / artista indígena contemporânea.

Abstract: *The text addresses the photomontage “Quem roubou essas memórias? Quem roubou essas almas?” (2016) by the contemporary indigenous artist Naine Terena in the context of critical technology theory (Feenberg, 2002), as the artist operationalizes the imagery fragments and their “technical codes”, seeking to destabilize hierarchies and traditions by privileging excluded values. This poetic action then presents itself as a critical attitude towards the structural erasure of the indigenous peoples and resistance to institutional strategies for technological arrangements.*

Keywords: *photomontage / image technology / technical codes / contemporary indigenous artist.*

1. Introdução

Com a fotomontagem “Quem roubou essas memórias? Quem roubou essas almas?” (2016) (figura 1) da artista indígena Naine Terena, pretendemos contextualizar a atitude de resistência ao estereótipo pejorativo dos indígenas, na medida em que ela mobiliza as tecnologias da imagem para materializar sua cultura, reivindicar o direito à memória para esses povos e denunciar as violências. Naine Terena possui doutorado em Educação pela PUC São Paulo, mestrado em Artes pela Universidade de Brasília e graduação em Radialismo pela Universidade Federal de Mato Grosso, e atualmente, é docente na Faculdade Católica de Mato Grosso, nas áreas de Comunicação Social e Educação indígena (Oráculo, s.d.). A artista, com sua experiência em pesquisa e produção multimidiática de projetos audiovisuais e materiais didáticos, deixa de privilegiar uma perspectiva instrumentalista da técnica para operacionalizar a potência social transformadora da tecnologia em ação poética.

Primeiramente aborda-se o exercício poético da fotomontagem no contexto da teoria crítica da tecnologia, na medida em que a artista operacionaliza as imagens e instaura um cenário de embate político-social, manipulando os códigos técnicos, bem como seus critérios de propósito e de eficiência (Feenberg, 2002). Em seguida, entendendo como fundamental reconhecer os sujeitos indígenas não apenas pela perspectiva de objeto de estudo, mas também como produtores de conhecimento, estamos referenciando os autores Krenak (2020) e Kopenawa e Albert (2016) para abordar a construção identitária e pensar os impactos do desenvolvimento tecnológico sobre as populações indígenas.

2. Fotomontagem: fragmentos e articulações de sentido

A obra “Quem roubou essas memórias? Quem roubou essas almas?” (2016) é um arranjo de seis fotografias inserido no material expográfico “Incerteza Viva — Dias de Estudo” da 32^o Bienal de Artes de São Paulo. O trabalho artístico enquanto atividade tecnológica (Mitcham, 1994) é fruto da percepção, escolha, interesse e apropriação de Naine Terena. A sua escolha pela fotomontagem, conforme define Carvalho (1999), implicou a ênfase no fragmento, no questionamento da representação, nos processos de apropriação e de reconstrução e nos princípios de articulações entre signos. E ao identificar estes conceitos operatórios, a artista assume a potência do objeto artístico como atitude de resistência.

Ao pensar a contemporaneidade na/pela constituição do fragmento, reafirmamos Boone (2007: 17) que escreve “o homem contemporâneo vive a cultura do fragmento”, e Ellul (1964) quando assume este processo como modificador da própria essência do homem, impactando nos modos de criar e compreender



Figura 1 · Naine Terena. Livro da 32ª Bienal de Artes de São Paulo: Incerteza Viva, 2016. Fonte: <<https://oraculo.comunica.wordpress.com/2017/08/30/andancas/>>. Acesso em novembro 2020.

as imagens. Carvalho (1999) descreve a fotomontagem como resultante de fragmentos que se diversificam pelos seus modos de obtenção e qualidades plásticas, organizadas em um outro suporte específico. Os fragmentos, quando associados, manifestam relações plásticas que transmutam seus significados originais e criam outras narrativas diante das novas composições e na medida em que são deslocados de seus contextos originais.

A multiplicidade, a simultaneidade e a velocidade penetram nas fotomontagens por meio das imagens fotográficas que se superpõem, fazendo com que vários tempos e vários espaços convivam em um mesmo suporte. Não há mais espaço para o realismo da aparência, e a fotomontagem expande então, através da articulação dos fragmentos, as possibilidades da construção ideográfica (Carvalho, 1999: 50).

Observando a composição da figura 1, do primeiro fragmento à esquerda superior aos detalhes dos chinelos, são enfáticas as marcas do tempo na parede, de uso dos objetos. São vestígios do desgaste. Além dos calçados, a sensação de abandono é reforçada pelo sofá de três lugares, que vem formalizar também o distanciamento social pela perda de memória, consequência da doença de Alzheimer de seu morador. É um lugar esquecido.

Quando a artista desloca a funcionalidade técnica projetada (Ellul, 1964) dos chinelos para fotografar e compor a fotomontagem, formaliza sua denúncia diante da situação de abandono das etnias indígenas. Este desvio poético toma partido das tecnologias das imagens, recursos técnicos e materialidades, para validar os cruzamentos e reaproximações das práticas de reutilização, tão características da contemporaneidade. E de outra perspectiva, assume o uso político dos artefatos, que como afirma Baudrillard (2002), escancara as relações de poder e de domesticação definidos pelo sistema funcional dos objetos.

A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma abstração [...]. Constituem-se pois em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada (Baudrillard, 2002: 94).

Os pares de chinelos perdem o estatuto de uso e passam a ser possuídos por Naine, que os insere no trabalho artístico, de maneira singular e subjetiva.

A página da obra acompanha um texto autoral de Naine Terena, intitulado: "Quase um prólogo: Da máquina de roubar almas à máquina de registrar memórias". A artista faz referência à obra do fotógrafo Guio Boggiani, no título do prólogo, para questionar o estereótipo do indígena alienado e dar voz à subjetividade indígena contemporânea através das forças tecnológicas:

Numa referência ao trabalho do fotógrafo Guido Boggiani (1861 — 1902) em terras do povo Kadiweu, Pavel Fric e Yvonna Fricova comentam sobre as desconfianças desse povo indígena para com a máquina fotográfica e o medo de perder ‘sua alma’ ao serem fotografados (1997). O acesso aos dispositivos de produção de imagens tornou-se algo tão comum a todos, que nós produzimos imagens diariamente. E, por consequência, muitas delas se perdem em nossas próprias memórias (as eletrônicas e as que armazenamos em nossa cabeça) (Terena, 2016:135).

A manifestação artística e o texto são completados pela legenda: “Em 1500, existiam cerca de 5 milhões de indígenas no Brasil. Hoje, eles não passam de 850 mil (IBGE, 2014). Em 2014, 138 índios foram assassinados e 135 cometeram suicídio (CIMI, 2014)” (Terena, 2016:137) — que traduzem o seu testemunho acerca do apagamento estrutural das identidades indígenas, enquanto questionam o observador sobre os responsáveis desta violência.

Testemunhar é um ato experiencial: não quer representar o passado, mas sim contar uma experiência, com o intuito daquilo não mais se repetir. Se não pretende representar o passado (um primado epistemológico), o testemunho pretende, sim, como diz Camillo Penna (2016), ‘politicado como instrumento de denúncia’, gerar ‘importantes conflitos’ na atualidade. Ele contém assim, um projeto e uma política de tempo, na qual se projeta o futuro a partir dos erros do passado, como se ele fornecesse contraexemplos ao presente. No presente, onde os atos de violência coletivos do passado precisam ser lembrados e afirmados, para então poder serem evitados, os testemunhos de violência — nas suas diversas formas — tem papel crucial na criação de memória e de um primado ético que sirva para lidar com a violência e suas expressões no contemporâneo (Souza e Garcez, 2020: 7-8).

O trabalho artístico de Naine Terena inscreve múltiplas dimensões da memória em seus fragmentos imagéticos: a doença como memória, o luto como memória, o imaginário coletivo acerca do sujeito indígena — imposto historicamente por não-indígenas — como memória. Essa representação reducionista e estereotipada é resultante da relação de subordinação aos sistemas tecnológicos, que invalidam qualquer tipo de existência que não seja determinada a partir da ciência hegemônica (Postman, 1993). É emergencial perceber a pluralidade de estímulos que perpassam os indivíduos indígenas na contemporaneidade, sobretudo em regiões urbanas, para desmistificar o uso dos objetos técnicos pelos mesmos. E neste sentido, a artista resgata e afirma a presença das etnias indígenas na dimensão tecno-política do seu trabalho.

3. Tecnologia, poder e ancestralidade

De uma perspectiva filosófica, o desenvolvimento tecnológico promovido pela industrialização trouxe praticidade e adequações ergonômicas para o exercício

de atividades humanas diversas, conforme Spengler e Ferré (apud Mitcham, 1994) afirmam sobre o desejo de sobreviver ou satisfazer uma necessidade biológica básica; e Grant, Walker e Zschimmer (apud Mitcham, 1994) quando enfatizam o desejo de liberdade. Por outro lado, entendemos, que a mesma revolução tecnológica criou uma aristocracia que não valida outro modo de existência do que aqueles já legitimados pelas ciências hegemônicas (Postman, 1993), sendo preciso fortalecer uma política tecnológica socialista (Feenberg, 2002).

Para Feenberg (2006) a possibilidade de criticar e opor-se ao “enquadramento tecnológico” é dada pela natureza dual da tecnologia, que contempla a imprevisibilidade oriunda de outras ordenações, ainda que não dominantes, mas potentes como atitudes de resistência. Neste sentido, o ambientalista, escritor e líder indígena Krenak (2019: 9) atua com um chamado urgente de combate à “abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos”. Esta possível reorientação nas dinâmicas reguladoras implica em questionar os limites dos “códigos técnicos” e suas soluções alinhadas ideológica e hegemonicamente, para incorporar as desigualdades sociais, econômicas, como descreve Feenberg (2002).

Este argumento crítico está presente nos elementos visuais da obra, quando a artista evidencia a sujeira, para formalizar o descaso e a condição marginal, e recupera nos buracos da parede os rastros de tiros — a ideia de morte diante da violência banal contra os indígenas. Mas a morte é um projeto que se dá antes do tiro, já que o roubo da memória indígena configura um projeto de epistemiocídio dessas etnias. Como afirma Krenak (2019: 33-34): “Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida”.

Assim, entendemos que Naine Terena em “Quem roubou essas memórias? Quem roubou essas almas?” (2016) estabelece diálogos com Krenak (2019), quando o autor afirma a importância de vínculos com a memória ancestral, enquanto referências para sustentar a própria identidade. O texto que acompanha o trabalho artístico identifica o reducionismo dos sujeitos indígenas retratados, corroborado pelo fetichismo das instituições museológicas, como escrevem Kopenawa e Albert (2016)

Em outra ocasião, levaram-me para visitar uma grande casa que os brancos chamam de museu. É um lugar onde guardam trancados os rastros de ancestrais dos habitantes da floresta que se foram há muito tempo. [...] Deu-me muita pena ver todos aqueles objetos abandonados por antigos que se foram há tanto tempo. Mas sobretudo vi lá, em outras caixas de vidro, cadáveres de crianças com a pele enrugada. Tudo isso acabou me deixando furioso. Pensei: ‘De onde vêm esses mortos? Não seriam os antepassados

do primeiro tempo? Sua pele e ossos ressecados dão dó de ver! Os brancos só tinham inimizade com eles. Mataram-nos com suas fumaças de epidemia e suas espingardas para tomar suas terras. Depois guardaram seus despojos e agora os expõem aos olhos de todos! Que pensamento de ignorância!'. Ai, de repente, comecei a falar de modo duro com os brancos que me acompanhavam: 'É preciso queimar esses corpos! Seus rastros devem desaparecer! É mau pedir dinheiro para mostrar tais coisas! Se os brancos querem mostrar mortos, que maqueiem seus pais, mães, mulheres ou filhos, para expô-los aqui, em lugar de nossos ancestrais! O que eles pensariam se vissem seus defuntos exibidos assim diante de forasteiros?' (Kopenawa e Albert, 2016: 426-7).

Naine Terena critica os códigos padronizados e as estratégias institucionais, que atuam de forma invisível, capazes de modelizar valores e interesses hegemônicos em regras, procedimentos e objetos que acomodam rotinas e naturalizam o exercício de controle dos sistemas tecnológicos, por parte de grupos dominantes. Para Feenberg (2005: 53) esta “autonomia operacional” é definida pelos arranjos técnicos que instrumentalizam o mundo, configurando as práticas e modelizando as percepções, sem levar em consideração os interesses dos atores subordinados ou de outros grupos minoritários.

Considerações finais

Alguma resposta aos questionamentos de Naine Terena em “Quem roubou nossas memórias? Quem roubou essas almas?”, pode ser encontrada em Quijano (2002, apud Ansara, 2012), quando denuncia a colonialidade enquanto projeto de dominação social, pois instala o eurocentrismo como entidade suprema do controle da produção de conhecimentos, subjetividades e inter-subjetividades. A manutenção destes modelos tradicionais implica em ignorar as necessidades incompatíveis com a reprodução e continuação das tradições técnicas dominantes (Feenberg, 2005). Ansara (2012) entende essa estratégia enquanto ferramenta de manutenção de uma memória oficial, perpetuando relações que alienam e contribuem para a construção do imaginário histórico-social.

Grosso modo, poderíamos dizer, apoiados em Decca, [...] a memória histórica, ao longo de nosso século, foi sempre o instrumento de poder dos vencedores, para destruir a memória dos vencidos e para impedir que uma percepção alternativa da história fosse capaz de questionar a legitimidade de sua dominação” (p. 133). [...] *‘Se a sociedade histórica destrói as bases da memória coletiva espontânea, ela ao mesmo tempo desenvolve uma percepção histórica que, diante do perigo da perda definitiva do passado, começa a recriar deliberadamente lugares de memória’* (Decca, 1992: 131). *Ou seja, existe uma luta por criar ‘lugares de memória’, uma reivindicação dos grupos sociais pelo direito ao passado* (Ansara, 2012:304).

Compreendidas as possibilidades de desvio poético no contexto do determinismo das tecnologias da imagem, reconhecemos como potentes as manifestações políticas na fotomontagem de Naine Terena, que pratica o direito, a responsabilidade e o protagonismo da produção de saber e de memória acerca de sua identidade étnica.

Agradecimentos

Agradecimentos pelo Auxílio à Pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo n. 2018/05363-8, pela Bolsa de Produtividade em pesquisa do CNPq – Nível 2 e pela Bolsa de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo n.2019/19677-7.

Referências

- Ansara, Soraia (2012) "Políticas de Memória X Políticas do Esquecimento: possibilidades de desconstrução da matriz colonial". *Revista Psicologia Política*, Vol. 12 (24): 297-311, mai-ago. ISSN 2175-1390.
- Baudrillard, Jean (2002) *O sistema dos objetos*. Tradução Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Editora Perspectiva. ISBN 85-273-0104-0.
- Boone, Silvana (2007) "Fotografia, Memória e Tecnologia". *Revista de Comunicação da Universidade de Caxias do Sul*, Vol.6 (12): 13-19, jul./dez. ISSN 1677-0943.
- Carvalho, Hélio Jorge Pereira de (1999) *Da Fotomontagem às poéticas digitais*. Dissertação (Mestrado em Múltiplos Meios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Ellul, Jacques (1964) *The Technological society*. New York: Vintage Books. ISBN 978-03-947-0390-9.
- Feenberg, Andrew (2002) *Transforming technology: a critical theory revisited*. New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-514615-8 (pbk).
- Feenberg, Andrew (2005) "Critical Theory of Technology: an overview". *Tailoring BioTechnologies*. Vol 1 (1): 47-64, april-may. ISSN
- Feenberg, Andrew (2006) "Replies to critics". In: Veak, Tyler J. (Editor). *Democratizing technology: Andrew Feenberg's critical theory of technology*. Albany, NY: State University of New York Press. p. 175-210. ISBN 978-0-7914-6917-0.
- Kopenawa, Davi; Albert, Bruce (2015) *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 978-85-359-2620-0.
- Krenak, Ailton (2019) *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 978-85-5451-420-4.
- Mitcham, Carl (1994) *Thinking through technology: the path between engineering and philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press. ISBN 978-02-265-3198-4.
- Oráculo (s.d.) *Institucional*. Disponível em <<https://oraculocomunica.wordpress.com/a-oraculo/>>. Acesso em fevereiro 2021.
- Postman, Neil (1993) *Technopoly: the surrender of culture to technology*. New York: Vintage. ISBN 978-06-797-4540-2.
- Souza, Fábio Feltrin; Garcez, João Pedro (2020) "Trauma colonial e o testemunho do etnocídio Yanomani: uma leitura de marcados de Claudia Andujar". *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, Vol. 17: 1-17. ISSN 1807-1384.
- Terena, Naine (2016) "Quase um prólogo: Da máquina de roubar almas à máquina de registrar memórias". In Jochen Volz e Isabella Rjeille (org.). *32ª Bienal de São Paulo: Dias de Estudo*. Pesquisas para a 32ª Bienal em Santiago, Chile; Acra, Gana; Lamas, Peru; Cuiabá e São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

Notas biográficas

LUISA PARAGUAI é artista visual e professora na Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Pós-Doutorado no Medialab da Universidade Federal de Goiás (UFG) e na Nuova Accademia di Belle Arti NABA, Milão, Itália. Doutorado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas. Vice-coordena o Grupo de Pesquisa Produção e Pesquisa em Arte. As suas principais linhas de investigação são a Arte e Design nas interrelações com as Tecnologias Digitais.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3886-8118>

Email: luisa.donati@puc-campinas.edu.br

Morada: Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516. Parque Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas, São Paulo, Brasil. CEP: 13087-571.

BEATRIZ FERNANDES PINHEIRO DO AMARAL é artista visual e graduanda na Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Foi bolsista de Iniciação Científica pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Possui interesse na área de pesquisa sobre artes, com ênfase em arte e tecnologia, arte latino-americana, arte indígena brasileira contemporânea, processos criativos.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6315-941X>

Email: ceudabeatriz@gmail.com

Morada: Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516. Parque Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas, São Paulo, Brasil. CEP: 13087-571.

Cláudia Matoos, cidadania universal através das imagens

*Cláudia Matoos, universal citizenship
through images*

LUÍS JORGE GONÇALVES

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Ciências da Arte e do Património, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo: Este artigo propõe-se a analisar três pinturas da série “The Amazon Rainforest”, da artista visual Cláudia Matoos. É um olhar, a partir de dois autores, do seu universo intelectual: Schiller e Kosuth. Do primeiro extraiu o conceito do artista como filho da sua época, do segundo da arte como filosofia em imagens. As suas telas expressam os rumos difíceis pelos quais a humanidade passa, com a vulnerabilidade das florestas e dos povos indígenas. Ela trabalha o conceito de “Conexões”, ou seja, “o Pensar Local é também o Pensar Global.” Esta série faz-nos sentir a crueza dos nossos tempos.

Palavras chave: Pintura / Floresta Amazónica / Conexões.

Abstract: *This article proposes to analyze three paintings from the series “The Amazon Rainforest”, by the visual artist Cláudia Matoos. It is a look, from two authors, of her intellectual universe: Schiller and Kosuth. From the first she extracted the concept of the artist as a son of his time, from the second of art as philosophy in images. Her paintings express the difficult paths humanity is going through, with the vulnerability of the forests and indigenous peoples. She works on the concept of “Connections”, in other words, “Local Thinking is also Global Thinking.” This series makes us feel the rawness of our times.*

Keywords: *Painting / Amazon Rainforest / Connections.*

1. Introdução

O artista é, decerto, filho da sua época, mas ai dele se for também, seu discípulo ou até seu favorito.
Friedrich Schiller

Estas palavras de Friedrich Schiller da Carta IX (2002:49-53) não são somente para introduzir o artigo, servem também para falar de Cláudia Matoos, na sua intimidade. Trata-se do nome artístico de Cláudia Matos Pereira, nascida em Belo Horizonte, em 1965, setenta anos após a fundação daquela cidade, que ocorreu em 1895. Corresponde à terceira geração (considerando cada geração com 30 anos) dos natos naquela *urbe* e descende, pelo lado materno, dos pioneiros da cidade (Gonçalves, 2017).

Por sua vez, o seu pai nasceu, em 1932, nas margens do Rio Amazonas. Com dez anos foi obrigado a abandonar aquelas paisagens, quando ficou órfão de mãe e fixaram-no no Rio de Janeiro. Nunca mais voltou à Amazónia, mas as memórias daqueles tempos foram contadas à Cláudia Matoos.

A par dessas histórias havia um contexto familiar materno, onde a arte dominava. Sua mãe era pintora e sua avó, pianista. Este contexto fez com que, diariamente, estivesse em contato com a música, os pinceis, os lápis, com as histórias de seu pai. Ela desenhava árvores e mais tarde, quando ganhou uma máquina fotográfica, as plantas eram o seu foco de atenção (Matoos, 2021).

A vida de Cláudia passou por Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Juiz de Fora, cidade onde acabou por se fixar. Graduou-se no ensino superior em Educação Artística, desenvolvendo, ainda, um trajeto pelo ballet clássico. Tornou-se pintora e professora de Artes Visuais, no seu percurso profissional.

Em seu itinerário académico, no mestrado, aprofundou sua investigação sobre Friedrich Schiller e elaborou a dissertação: “Schiller e a Arte: a beleza com elevação do homem rumo ao absoluto” (Pereira, 2007). Na continuação dos estudos prosseguiu no doutorado, em Artes Visuais, com a tese “Galeria de Arte Celina: espaço e ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais em Juiz de Fora (1960/1970)” (Pereira, 2015).

Em 2013, a artista fixou residência em Portugal. Esta mudança de latitude lhe proporcionou novos olhares (Gonçalves, 2017). Saiu do seu contexto urbano e do quotidiano brasileiro. As memórias de seu pai, sobre a floresta da Amazónia e sua importância global, as palavras de Friedrich Schiller, de “o artista como filho da sua época” e tantos outros autores e acontecimentos, ecoaram com mais força no seu subconsciente. Veio ainda ao seu pensamento, a sempre atual *Alegoria da*

Caverna de Platão e a necessidade que temos de fazer leituras inteligíveis, nas sombras desta caverna, que é o nosso planeta e o nosso quotidiano.

2. Amazónia transmitida à Cláudia Matoos

O seu pai, Antônio Matos Pereira, nasceu nas margens do rio Amazonas, na cidade de Óbidos, onde o grande rio é mais estreito. Apesar dele ter deixado aquelas águas, onde se banhava em tenra idade, as imagens da infância não deixaram de povoar toda a sua vida, mesmo nas modernas cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Juiz de Fora.

Foi no contexto destas metrópoles que Cláudia Matoos cresceu, com as histórias do Amazonas, contadas por seu pai. As narrativas desse rio e dessa floresta estavam sempre repletas de muita água, de uma grande simbiose entre humanos e natureza, de grandes árvores, bichos, que impunham respeito.

O rio era um espaço de liberdade, onde se mergulhava a qualquer momento. Estava envolvido por imensas árvores, que dominavam os céus e que guiavam os viajantes pelo rio. Eram árvores que abrigavam todo um universo de animais. As águas faziam surgir histórias que colocavam os humanos de aviso, acerca de bichos que as povoavam, como jacarés e cobras gigantes. Um jacaré chegou mesmo a comer um dos amigos de seu pai. Outra história, que se lembrava, relacionava-se com uma cobra gigante, que rondava uma canoa onde navegava, com outras pessoas, durante a noite. A cobra passava de um lado para o outro da canoa e os tripulantes, com uma tocha, com muito medo, tentavam afugentá-la. Outra recordação, de seu pai, era quando alguém ficava doente. Havia os curandeiros que utilizavam as plantas da floresta para os tratamentos, porque a Amazónia oferecia tudo para a sobrevivência (Matoos, 2021).

Cláudia recorda que, ao passear com o pai, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro (cidade onde ela viveu entre os anos de 1974 e 1977) e no Parque Municipal de Belo Horizonte, ele se recordava das plantas e da imensa floresta, identificando-lhe algumas espécies, através dos cheiros, das folhas e das sementes.

Para Cláudia Matoos, a Amazónia transmitida por seu pai é de uma ligação profunda entre o ser humano e a natureza. A floresta e o rio formavam uma união inata, como se não houvesse separação: "O meu pai acordava e já estava no rio, na natureza, assim como nós acordarmos e vamos para a cozinha. A floresta correspondia à uma conexão e à liberdade" (Matoos, 2021).

Essas memórias misturam-se com a necessidade da artista, de investigar sobre a Amazónia e de compreender racionalmente a importância daquele vital ecossistema para o equilíbrio do nosso planeta. O território do vasto município onde seu pai nasceu, em Óbidos, é a região onde vivem numerosas

comunidades indígenas, uma das quais, o povo Zoe, indefesos face à nossa cultura dominante.

A floresta amazônica é um ecossistema frágil, onde os humanos podem ter paulatinamente penetrado a partir de há cerca de 12000 anos, antes do presente. Não foi fácil a exploração humana daquele imenso bioma. Os humanos deixaram as suas marcas, as terras e as águas. Os sistemas biológicos associados modelaram as populações humanas que aprenderam, com o tempo, a retirar os recursos disponíveis para sobreviver. Criaram ainda, uma grande variedade de culturas humanas, adaptadas aos biótopos onde se instalaram, havendo ainda adaptações fisionômicas. A floresta tornou-se um modo de vida (Porro, 1995).

Neste vulnerável ecossistema, os humanos descobriram delícias como o cacau, o amendoim e a mandioca. No entanto, a sobre-exploração da Amazônia pode levar a desequilíbrios globais (Gilbert & Cox, 2018). Em Cláudia, há uma busca constante e reflexão sobre estas narrativas complexas que nos envolvem. As palavras das histórias de seu pai soaram, para uma compreensão além do visível. A arte faz parte deste processo de consciência universal (Patrizio, 2018).

3. Arte e Ciência são Livres

Friedrich Schiller escreveu estas palavras em 1795 e, no entanto, poderiam ter sido escritas nos nossos dias, porque nem a ciência, nem a arte são ainda livres nas sociedades ocidentais e continuam sujeitas a tentativas de coação. A qualquer momento, podemos cair na escuridão. Revelam a contemporaneidade do pensamento Friedrich Schiller. Cláudia Matoos viu neste filósofo que na educação através da arte e da beleza, haveria um caminho para o homem elevar o seu espírito (Pereira, 2007).

É na Carta IX, do conjunto de cartas dirigidas ao seu amigo, o Príncipe Friedrich Christian de Augustenberg, que o filósofo exprimiu algumas de suas ideias mais marcantes:

Arte e Ciência são livres de tudo o que é positivo e que foi introduzido pelas convenções dos homens; ambas gozam de uma absoluta imunidade em face do arbítrio humano. O legislador político pode interditar o seu território, mas nunca nele imperar. Pode proscrever o amigo da verdade, mas este subsiste; pode diminuir o artista, mas não falsificar a arte. Decerto, nada mais comum que o facto de ambas, ciência e arte, homenejarem o espírito da época, e de o gosto criador receber a lei do gosto judicante. (...) O artista é, decerto, filho da sua época, mas ai dele se for também, seu discípulo ou até seu favorito. Mas como o artista se resguarda das corrupções da época que o envolvem por todos os lados? Desprezando o seu juízo. Deve elevar os olhos para a sua dignidade e lei, não os baixar para a felicidade e necessidade. Igualmente livre da atribuição vã, que quer imprimir a sua marca no instante fugaz, e do fanatismo impaciente, que ao precário fruto do tempo aplica a medida do incondicionado, deve

deixar ao entendimento da esfera que lhe é familiar, a da realidade, deve, entretanto, empenhar-se em engendrar o Ideal a partir da conjugação do possível e do necessário (Schiller, 2002:49-53).

A atualidade das palavras de Friedrich Schiller ainda ecoa na artista, que não se limitou somente à análise académica das suas cartas, mas as exprime na sua obra pictórica. Como refere sobre a Carta IX: "Schiller consegue chegar ao centro de todas as suas ideias e indagações anteriores" (Pereira, 2018:25).

A obra plástica de Cláudia Matoos tem por isso um percurso marcado pela educação, pela ética, onde a liberdade de pensamento trespassa a cada momento. Usou as palavras sábias de seu pai, que mesmo deixando as margens do Amazonas, ainda criança, em direção ao Rio de Janeiro, aprendeu a ser livre em seus pensamentos, imaginando-se sempre no imenso rio.

No doutoramento (Pereira, 2015) ela trabalhou e fixou a memória de um grupo de jovens artistas que, mesmo durante os anos da ditadura brasileira, soube ser livre em pensamentos e ações, levando à prática, as palavras de Friedrich Schiller, na conceção de uma Galeria de Arte utópica: a Galeria de Arte Celina.

4. The Amazon Rainforest

O projeto "The Amazon Rainforest" surge da individualidade da artista e da nossa humanidade global. Iniciou-se com a pintura "Amazon Rainforest: Is it for sale?" (Figura 1). Nele o tema central é uma árvore da espécie sumaúma, como é designada em tupi, cujo nome científico é *Ceiba pentandra*. É na Amazônia a "mãe-das-árvores". Pela sua altura, destaca-se na paisagem e pode chegar aos 73 metros de altura. É o farol da floresta, serve de referência para quem viaja de barco ou caminha, na imensidão verde. A idade destas árvores atinge as centenas de anos e as suas raízes agarram-na à terra, como uma escada para o céu, criando um vasto ecossistema ao seu redor. Uma sumaúma significa vida em seu entorno, de outras espécies vegetais e animais. Diferentes culturas humanas já transformaram-na em habitação.

Esta pintura representa a imponência desta árvore como o centro da vida. Ela é tão majestosa, que ultrapassa a tela. O seu tempo é longo, mais longo que o nosso olhar. A sua riqueza ultrapassa o tangível.

Destaca-se nesta tela um código de barras que representa a vulnerabilidade das florestas perante a ganância imediata. A Amazônia tornou-se um imenso supermercado onde a natureza adquiriu um valor económico rápido, como *fast food*. Corta-se uma sumaúma porque traz dinheiro célere, desprezando todo o ecossistema, todo o seu valor global para a humanidade e para o planeta. Como refere Cláudia Matoos, em entrevista realizada em janeiro de 2021:



Figura 1 · Cláudia Matoos, *Amazon Rainforest: Is it for sale?*, 2019. Pintura acrílica sobre tela, 200 X 110 cm. Fonte: foto cedida pela artista.

Figura 2 · Cláudia Matoos, *Our Land*, 2020. Pintura acrílica sobre tela, 80 X 60 cm. Fonte: foto cedida pela artista.



A obra propõe um questionamento: A Floresta Amazônica está à venda? Nesta pintura vemos um código de barras sobre a Floresta, para exatamente alertar a todos, que os grandes biomas da Terra não têm preço! Não há como as futuras gerações sobreviverem em um planeta devastado. Diante de toda a problemática que assola a Amazônia atualmente, tanto pelo desmatamento, como pelo desrespeito pelas áreas de preservação dos povos indígenas, creio ser fundamental levar as pessoas a repensarem sobre a importância do meio ambiente, como a valorização da vida humana, que depende desta conscientização. Esta reflexão não se restringe somente à Amazônia, mas transcende às demais florestas pelo mundo global (Matoos, 2021).

A sua segunda pintura desta série intitula-se "Our Land" (Figura 2). Esta obra dá-nos a imagem dura de uma floresta, a nossa casa, porque todos somos indígenas. Os erros da atualidade serão colhidos pelos nossos descendentes.

Na tela vislumbra-se a figura idealizada de um indígena, coberto pela vegetação. Sobre esta, uma mancha de sangue e as palavras "Our Land", de forma invertida. Para a artista:

Este forte olhar promove uma reflexão sobre as mazelas vividas pelos povos indígenas na Amazônia. A mancha vermelha, que escorre pela mata, é um grito de alerta. Neste momento conturbado pelo qual passa o Brasil, é fundamental que todos nós nos conscientizemos de que é essencial preservar as florestas e as áreas destinadas aos povos indígenas, que estão vulneráveis, diante do avanço do agronegócio. Estas comunidades indígenas, sua cultura, seus valores e sabedoria precisam ser preservadas e merecem todo o nosso respeito, a nível mundial! Estes povos estão entrelaçados à mãe natureza, são parte da Nossa Terra (Matoos, 2021).

Nesta tela, Cláudia Matoos coloca-nos perante o futuro: a nossa terra é este planeta, até agora única no universo. Esta obra fala ainda de direitos humanos e da necessidade de preservação de cada cultura humana, como um direito fundamental, da nossa espécie.

A terceira pintura da série intitula-se "Primitive Forest" (Figura 3).

Esta pintura se representa uma ampulheta, o tempo. São imagens cruas que nos transportam para uma realidade quotidiana. Como refere a artista:

Esta pintura propõe uma reflexão sobre a questão do tempo, que é implacável, e a ação do homem, em sua ambição desenfreada, que vem a provocar o desmatamento das florestas. Este quadro busca aprofundar a ideia de que a Floresta Primitiva, a mãe Natureza, é uma fonte de vida, mas ela poderá se esgotar rapidamente. Somos parte da Natureza e devemos reestabelecer as nossas conexões com a natureza e o meio ambiente. Precisamos agir em defesa da vida em todo o Planeta Terra. A Floresta Primitiva, aqui representada, é um símbolo de todas as Florestas de nosso Planeta (Matoos, 2021).

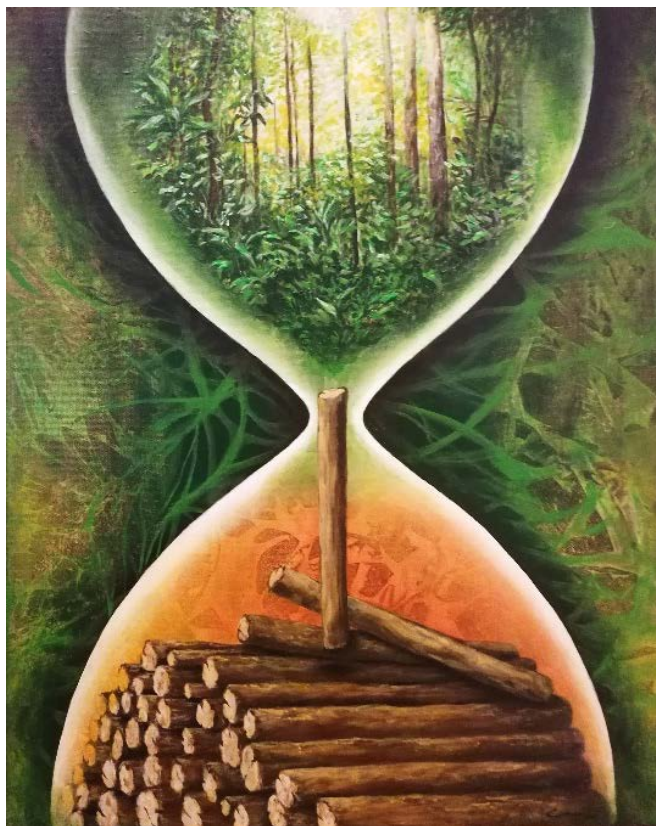


Figura 3 · Cláudia Matoos, *Primitive Forest*, 2020. Pintura acrílica sobre tela, 50 X 40 cm. Fonte: foto cedida pela artista.

5. Conexões

Com as três telas da série "The Amazon Rainforest" de Cláudia Matoos, temos as histórias e a sua conectividade: com a Amazônia de seu pai, Antônio Matos Pereira (o passado); com o pensamento de Friedrich Schiller, do artista como filho da sua época (o presente); com a conceção de Joseph Kosuth, da arte como filosofia em imagens (o futuro).

Como referiu a artista, as histórias do pai a influenciaram, trouxeram-lhe uma simbiose na relação entre homem e natureza:

Acredito que o planeta Terra é um organismo vivo e que a paisagem é um laboratório de criação. Recentemente (2013-2019) desenvolvi um projeto pessoal "Art & Territory project". Trabalhei com o conceito de "Connections". Em meu processo criativo busquei interagir com a paisagem, realizar interferências e fotografá-las. Esta foi minha fonte de inspiração que me levou a desenhar e a pintar. Propus a discussão entre a natureza, o homem, a ausência, a "presença da ausência" e os vestígios do homem na paisagem. Abordei questões sobre as conexões do homem contemporâneo, as tecnologias e o mundo natural. Estamos realmente conectados? Desenvolvi pinturas neste projeto em duas vertentes: "Conexões com a paisagem" e "Conexões com territórios virtuais". Estaria o homem contemporâneo integrado ao mundo real, ou virtual? As conexões são efêmeras? Em qual espaço nós realmente habitamos? Em 2020, as minhas intenções se fortaleceram no sentido de uma conexão com a realidade mais contundente. Concentrei o meu olhar para as questões ambientais, como o desmatamento florestal, a preservação do meio ambiente, a Amazônia, os indígenas e suas terras. Logo com o início da pandemia do Covid-19, direcionei minha produção artística para esta temática do isolamento e da resiliência humana. Cada imagem que crio, atualmente, é um ponto de diálogo, uma proposta de debate e reflexão. A realidade segue o seu curso e eu acredito que o artista observa, cria e intervém (Matoos, 2021).

Uma obra que a influenciou Cláudia Matoos é de Peter Wohlleben, intitulada "The Hidden Life of Trees". O autor, um engenheiro florestal, defende que "as árvores têm personalidade e que se comunicam", por meio do que designa de "woodwide web". Afirmo que as árvores "têm amigos, sentem solidão, gritam de dor" (Wohlleben 2018). A artista identifica-se com estas hipóteses e, em outras telas que não são abordadas neste artigo, desenvolve a temática das conexões e da alma das florestas.

Ela é uma artista que é recetora de seu tempo. Nós vivemos em vários tempos, uns conscientes e outros inconscientes. Fernand Braudel considerou o tempo curto (corresponde aos acontecimentos), o tempo médio (as conjunturas económicas, de ciclos de dez ou cinquenta anos), e o tempo longo (as estruturas sociais e as mentalidades, com ciclos que podem ser de séculos) (Braudel, 1990). A estes tempos, Paul Veyne acrescentou o tempo individual. Corresponde ao tempo de vida pessoal e que trespassa a cada um destes tempos (Veyne,

2008). Ao artista compete discernir estes tempos, passá-los para as suas obras. Friedrich Schiller refere-o de forma veemente (Schiller, 2002). Essa é a expressão de liberdade dos artistas, “filhos do seu tempo”.

A série desta artista transforma em pinturas uma reflexão sobre o nosso tempo, para além das palavras. Deixa um legado reflexivo sobre a Amazónia na conceção da arte como filosofia em imagens (Kosuth, 1991).

Mas Cláudia Matoos dá-nos ainda uma reflexão, através da pintura, destes tempos em que o *Homo sapiens* tem consciência de que o seu cérebro consciente (Damásio, 2020) permitiu-lhe usar as palavras, as imagens e as tecnologias para se expandir infinitamente. Hoje precisamos entender que o infinito passou a finito.

Conclusão

Há quem recuse a evidência de que o ser humano necessita se reconectar à natureza e preservá-la em uma escala global. Vivemos num tempo onde o jogo de palavras e imagens “fáceis” escondem intenções e ambições de poucos, que prejudicam a vida de biliões. Aby Warburg propunha-se a criar, através do “Atlas Ilustrado Mnemosyne”, uma história da arte somente de imagens (Warburg 2010). Na sua conceção, as imagens revelavam os contextos de cada momento. Cláudia Matoos nas pinturas da sua série “The Amazon Rainforest” faz-nos sentir a crueza dos nossos tempos, porque a “A verdade é filha do tempo” (*Aulus Gellius*).

Agradecimentos

O autor agradece ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA), pelo apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Braudel, Fernand (1990) *História e ciências sociais*. Lisboa: Editorial Presença. ISBN: 978-972-231-102-1.
- Damásio, António (2020) *Sentir & Saber. A caminho da consciência*. Lisboa: Temas e Debates. ISBN: 978-989-644-540-9.
- Gilbert, Bill & Cox, Anicca (2018) *Arts Programming for the Anthropocene: Art in Community and Environment (Routledge Environmental Humanities)*. Abingdon: Routledge. ISBN: 978-113-838-525-2.
- Gonçalves, Luís Jorge (2017) "Concessioni con il Paesaggio". Anna Isopo (curadoria) *Sintonie Contemporanee*. Roma: Arte Borgo Galery.
- Kosuth, Joseph (1991) *Art After Philosophy and After Collected Writings, 1966–1990*. Massachusetts: The MIT Press. ISBN: 0-862-11157-8.
- Matoos, Claudia (2021) *Entrevista com a artista*. Portugal [Realizada em 2021-01-20].
- Patrizio, Andrew (2018) *The ecological eye: Assembling an ecocritical art history (Rethinking Art's Histories)*. Manchester: Manchester University Press. ISBN: 978-152-612-157-8.
- Pereira, Cláudia Matos (2007) *Schiller e a arte: a beleza como elevação do homem rumo ao absoluto*. Juiz de Fora: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Pereira, Cláudia Matos (2015). Galeria de Arte Celina: espaço e ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais em Juiz de Fora (1960/1970). Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais, Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Pereira, Cláudia Matos (2018) *Schiller e a arte: a beleza como elevação do homem rumo ao absoluto. Uma reflexão sobre Educação Estética, razão e sensibilidade*. Berlin: Omini Scriptum Publishing Group/Novas Edições Acadêmicas. ISBN 978-613-9-66685-0.
- Porro, António (1995) *O Povo das Águas. Ensaios de Etno-história Amazônica*. Petrópolis: Vozes. ISBN: 85-326-1603-8.
- Schiller, Friedrich (2002) *A Educação Estética do Homem*. São Paulo: Editora Iluminuras Lda. ISBN: 85-852 19-10-6.
- Veyne, Paul (2008) *Como se escreve a História*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-441-480-5.
- Warburg, Aby (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, S.A. ISBN: 978-844-602-8253.
- Wohlleben, Peter (2018) *The Hidden Life of Trees*. Vancouver: Greystone Books. ISBN: 978-177-164-248-4.

Nota biográfica

Luís Jorge Gonçalves é curador e professor na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Doutorado em Ciências da Arte e do Património pela Universidade de Lisboa, coordena o Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património — "Francisco de Holanda". As suas principais linhas de investigação são em Arte, Território e Espiritualidade, Arte Antiga, Arte e Ecologia, Museologia/Curadoria e Arte Brasileira.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5094-3603>

Email: lj.goncalves@belasartes.ulisboa.pt e luisjrg@gmail.com

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Ciências da Arte e do Património, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Poética do confinamento

Poetics of confinement

MARTA LUIZA STRAMBI

AFLIAÇÃO: Instituto de Artes, Departamento de Multimeios. Rua Elis Regina, n. 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz". CEP: 13083-854. Campinas, SP, Brasil.

Resumo: Este texto trata da relação da arte com o confinamento, no qual permanecemos desde março de 2020. Apresenta desenhos do artista brasileiro Caio Paraguassu, que emerge da pandemia, trazendo alguma esperança para esses dias difíceis. De alguma forma seus desenhos refletem a subserviência em que estamos vivendo, em função de um vírus que se propaga rapidamente.

Palavras chave: arte brasileira contemporânea / desenho / pandemia.

Abstract: *This text deals with the relationship between art and confinement, in which we have remained since March 2020. It presents drawings by the Brazilian artist Caio Paraguassu, which emerge from the pandemic bringing some hope to these difficult days. Somehow his drawings reflect the subservience in which we are living, due to a virus that spreads quickly.*

Keywords: *contemporary brazilian art / drawing / pandemic.*

1. Introdução

Na relação da arte com o confinamento, no qual permanecemos desde março de 2020, propomos refletir a subserviência em que estamos vivendo, em função de um vírus que se propaga rapidamente: o Covid-19.

Nesses tempos de pandemia persistimos repensando, estudando e produzindo arte. Faz-se necessário rever a materialidade, o meio e o contato físico com a produção de arte, por estarmos impedidos de mostrá-la fisicamente. A rede de computadores propicia nossa aproximação, ao mesmo tempo que pode refletir sobre o momento vivido.

Apresento nesse artigo alguns desenhos do artista brasileiro Caio Paraguassu, por trazerem esperanças nesse tempo, oferecendo delicadezas imagéticas. Seus desenhos exprimem sentimentos de pertença e expressão; emergência da quarentena que na dimensão da experiência são alterados, como o silêncio, a espera e o “quase morno” de um tempo que procura resistir às ameaças.

Nos seus trabalhos, singelos como os do artista brasileiro Leonilson, linhas plácidas revelam os dias obscuros, frequência cuidadosa em relação a esses eixos de espaço e tempo.

No capítulo 2. “O verão acabou” penetramos no nihilismo dos tempos atuais. No subcapítulo 2.1, a seguir, intitulado “O autobiográfico”, podemos observar a ocorrência, nos desenhos de Paraguassu, de determinadas características de sua subjetividade e, por último, no capítulo 3. “O Brasil, não pode parar”, além de uma condição autobiográfica, verificamos que determinados aspectos políticos, que são ressaltados em seus trabalhos e vivenciados nesse confinamento, não são apenas um lugar específico, mas se constituem por uma contingência mais abrangente neste cenário social que nos envolve.

2. O verão acabou

Esse capítulo, retirado do título de um dos desenhos de Caio, nos sugere o fim de uma suposta diversão ou um fim de festa, revelando como o imprevisível pode se intrometer nas coisas. Paraguassu nos faz penetrar numa travessa de vidro, como no desenho *Banho maria II* (Figura 1), de 2020, onde boiam velas de aniversário, números que correspondem ao ano do vírus Covid-19, nela há uma clareza de beleza turquesa, com maleabilidade na expectativa.

Sabemos que o desenho contemporâneo se afirmou como exercício artístico indisciplinado e é percebido como uma especialidade que envolve uma variedade de práticas. Em 1950 e 1960 tivemos o campo artístico ampliado. A abordagem dada à arte como processo e a desmaterialização do objeto artístico permitiram ao desenho fixar-se como subversivo.

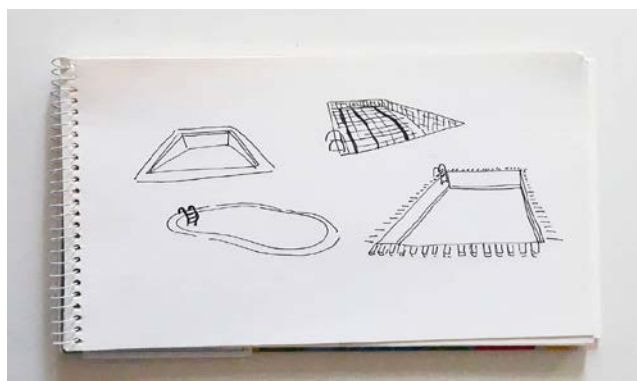


Figura 1 · Caio Paraguassu, Banho maria II, 2020, marcador e guache sobre papel, 21 x 29,7 cm. Fonte: própria.

Figura 2 · Caio Paraguassu, Estudos para "O verão acabou", 2018, marcador sobre papel, 21 x 29,7 cm. Fonte: própria.

[...] mesmo quando joga o jogo das disciplinas, a arte contemporânea é por fatalidade histórica indisciplinada. Os artistas já não se regem por regras e convenções ditadas pela tradição, desarticulada ao longo de um século de rupturas e inovações; utilizam a tradição com o conhecimento dos modos como foi sucessivamente reinventada ou subvertida (Wandschneider & Faria, 1999:13).

Instrumento do pensamento, o desenho, enquanto criação, revela a espontaneidade, a destreza do traço e a experimentação do artista. Tornou-se o canal da ideia, para expressar e transmitir a arte e, foi devido à transformação da percepção das artes visuais, ocorrida entre os anos sessenta e setenta (Vasconcelos & Elias, 2006), que ele tem hoje grande importância quando apresenta uma ação ou um pensamento.

Se o artista realiza sua ideia e a torna visível, todas as etapas do processo são importantes. A ideia em si, mesmo que não seja visual, é tanto uma obra de arte quanto qualquer produto acabado. Todas as etapas intermediárias — rabiscos, esboços, desenhos, obras fêlhasadas, modelos, estudos, pensamentos e conversas — são de interesse. Aqueles que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final (Lewitt, 1978:167, tradução nossa).

Sol Lewitt especifica que o pensamento e as etapas do processo do desenhar, se tornados visíveis, legitimam como arte tanto os rabiscos, como os esboços, como podemos ver a seguir nos estudos de quatro piscinas projetadas sobre papel, de formatos distintos, com o título *O verão acabou* (Figura 2).

Em outro estudo, *O verão acabou II*, também de Caio Paraguassu (Figura 3), vemos uma piscina em tons de azul, aguada com guache, assemelhando-se a um abismo, que contém uma escada propondo a descida, porém igualmente sem água. Esses estudos trazem em si uma angústia, uma distopia de quem visiona a essência, uma razão de existir, como se não houvesse voo, nem perspectiva de liberdade, pois a água secou.

Já em *Alérgico (a abraços)*, de 2018 (Figura 4), há água em abundância. Traços afetuosos delineiam a ação do negar-se ao abraço. Talvez algum desejo tenha ocorrido no percurso e, na tentativa frustrada do contato, o mergulho se fez presente. Pernas e chinelos de pau ficaram de fora, mas o caldeirão pôde acolher as águas mornas azuladas, amenizando, talvez, todo o sentimento.

O traço e a composição, nos desenhos de Caio Parraguassu, se aproximam de certos desenhos de José Leonilson, seja pela simplicidade ou pela similaridade com que são configurados e, ainda, por conter uma economia na composição. Se constituem por contornos e vazios, e a cor foi utilizada também com parcimônia. Há um argumento que se apresenta geralmente numa dupla condição diante de



Figura 3 · Caio Paraguassu, Estudo para "O verão acabou II", 2020, guache e grafite sobre papel.

Figura 4 · Caio Paraguassu, Alérgico (a abraços), 2018, marcador e lápis dermatográfico sobre papel, 18 x 25,3 cm. Fonte: própria.

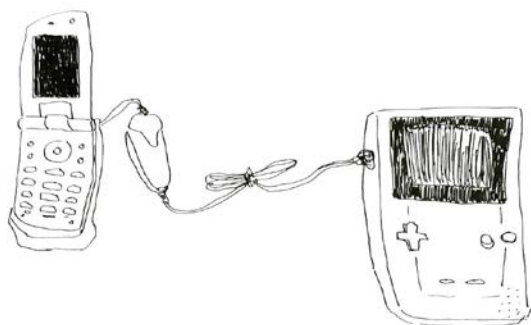


Figura 5 · Caio Paraguassu, Quero falar com anjos, 2020, marcador e guache sobre papel, 21 x 29,7 cm. Fonte: própria.

Figura 6 · Caio Paraguassu, O Brasil não pode parar, 2020, lápis de cor e marcador sobre papel. 21 x 29,7 cm. Fonte: própria.

uma desesperança, ao mesmo tempo resiste e supera essa condição, seja pela leveza ou pela beleza, coisas que se revelam numa sugestão de intimidade.

Com a desmaterialização do objeto (Lippard, 1971), que apontou a arte como ideia e ação, a ideia deu lugar ao conceito e a ação à matéria transformada em movimento no tempo. Paraguassu, por meio dos desenhos mostra ações e “deformações” que retorcem o pensamento ou aclamam à plasticidade na transparência dos desejos.

2.1 O autobiográfico

Reflexo da limitação dos dias atuais em que vivemos, revelando manias quase “enlouquecidas”, como no desenho *Quero falar com anjos* (Figura 5), claramente, através do imagético, Caio projeta sua subjetividade por meio do desenho. O autobiográfico toma mão da narração de seu cotidiano, nos limites onde o público adquire corpo. Leonor Arfuch considera que a

[...] narración de una vida -umbral entre lo íntimo lo privado y lo público -despliega, casi obligadamente, el arco de la temporalidad: fechas, sucesiones, acontecimientos, simultaneidades que desafían la traza esquiva de la memoria o desordenan el empecinamiento de una serie, cesuras dislocaciones, olvidos ... hilos sueltos que perturban la fuerza de la evocación. Pero esa temporalidad es también espacialidad: geografías, lugares, moradas, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es a menudo la marca más consistente de la cronología, el anclaje más nítido de la afectividad. El espacio — físico, geográfico — se transforma así en espacio biográfico (Arfuch, 2005:248).

Como se pode reconhecer, os traços dessa relação entre o que é do mundo e o que é pessoal se mesclam, contudo evidenciam pontos de referência vividos, como um relato que escapa aos domínios do território da intimidade, o que caracteriza uma influência e uma resposta. O traço leve e as sutilezas delicadas de seus trabalhos acompanham e refletem sua personalidade, transmitindo a impressão sensível de um real. Como um diário íntimo, Caio faz inscrição do eu num espaço dialógico e, portanto, social. As dimensões pública e privada se sobredeterminam. No prefácio do livro “O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea, de Leonor Arfuch, Ernesto Laclau expõe o seguinte:

O que é importante advertir a esse respeito é que esse entrecruzamento entre as várias esferas não é o resultado de uma operação meramente analítica, mas ocorre diariamente nos espaços em que o autobiográfico se constitui e se redefine. [...] aqui Arfuch não é necessariamente pessimista: não vê nesse processo de entrecruzamento a invasão de uma esfera pela outra, mas um processo que é potencialmente enriquecedor — quer dizer, a emergência de uma intertextualidade que impede confinar temas e reivindicações a um isolamento esterilizante (Laclau, 2010:12).

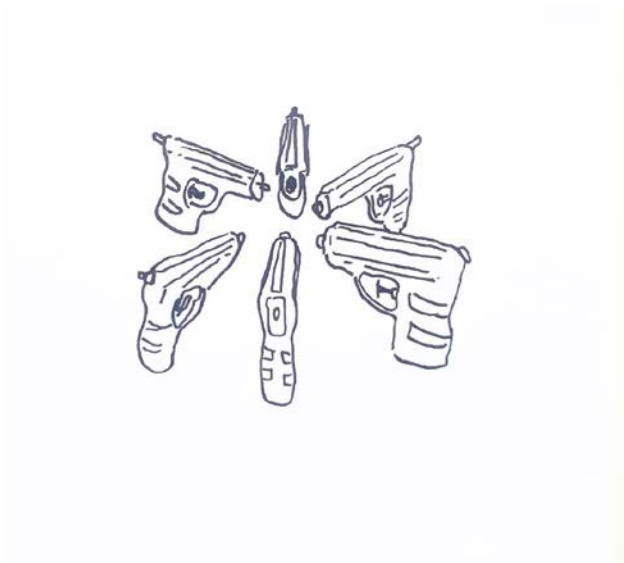


Figura 7 · Caio Paraguassu, Circle jerk,
2021, marcador sobre papel, 21 x 29,7 cm.

Fonte: própria.

Figura 8 · Caio Paraguassu, Sem título,
2020, marcador sobre papel, 21 x 29,7 cm.

Fonte: própria.

Esse descentramento do artista que se recusa a transitar por caminhos já sinalizados dá passagem ao diálogo com essas outras maneiras de produzir.

3. O Brasil não pode parar

O desenho em lápis de cor “*O Brasil não pode parar*” (Figura 6) traz reminiscências vividas. Na utopia o aspecto lúdico se soma em entidades, seja em forma de realidade ou jogo.

Preocupações políticas inesgotáveis nos devoram, refletidas em desenhos inusitados que se entregam como um não-fim, enquanto arrematam a vida urbana interrompida (Figura 7). É o mesmo caso do desenho *Sem título* (Figura 8), de 2020, onde nosso olhar sobre a gangorra ziguezagueia de um lado ao outro, revelando em um dos lados o poder metaforizado por moedas e na outra ponta as metamorfoseia com uma arma contundente: um revólver que ocupa o lugar de uma pessoa nessa pugna política da descida, enquanto a outra sobe.

Existe também um peso relacionado com as ameaças violentas, representadas pelo armamento e pelas constantes agressões psicológicas que vivemos aqui no Brasil, desde uma circunstância política que não nos representa e que nos afeta com narrativas desumanas e egoístas. A violência está presente, não é uma ficção, podemos vê-la refletida no trabalho monocromático “*Circle jerk*” (figura 7), produzido por Caio nesse ano de 2021, onde vemos uma roleta com seis revólveres empunhados frontalmente, como um suicídio explicitado.

O perigo se mostra no estudo para *O ameaçador* (Figura 9), onde fósforos não-riscados são uma ameaça iminente, uma coisa muito pequena, mas potencialmente perigosa, podendo causar um incêndio ou um grande estrago. Metáforas dos dias inquietantes, com preocupações com o uso das máscaras, de álcool em gel, que temos que consumir e, com a lavagem constante dos alimentos e das mãos.

A cor rosada atraente e, a composição apurada à direita, envolvem o olhar e antecipam o fenômeno do acontecimento, como se na tentação o único fósforo isolado dentro da caixa pudesse ser o causador potencial do fogo, pois os outros estão jogados ao acaso.

Essa espera e as dúvidas, envolvidas na relação de retorno a uma existência normalizada, enquanto um coração bate amarrado, naturezas brotam diante de nós, guardam sentimentos dessa passagem que nos fornece um acalento em meio às incertezas desses dias estranhos e funestos vistos de muito perto.



Figura 9 · Caio Paraguassu, Estudo para O ameaçador, 2020, marcador e lápis sobre papel, 21 x 29,7 cm. Fonte: própria.

Considerações finais

Os desenhos de Caio Paraguassu se atualizam pela poética, atuam num investimento relacionado ao que se vive e ao que se percebe, como resiliência ao que lhe afeta. Seu trabalho reflete, desde a atualidade de um momento carregado pelo confinamento, que é uma indicação para a sobrevivência, o momento em que vivemos, numa pandemia global onde as sociedades estão afetadas pelo Covid-19.

Penetramos no niilismo, na autobiografia e em outros espaços sugeridos pelos desenhos de Caio, reconhecendo o modo como estes nos afetam, seja pela delicadeza de seus traços, onde também se reconhece a potência de um ato de devoção lúdica diante do perigo, ou pela força da imaginação, onde tudo isso poderá passar, demonstrando que a sensibilidade nos aproxima como humanidade.

Seus desenhos aclamam por um diálogo consigo mesmo e com o outro, as relações políticas e sociais atuam como um agente impulsionador para as suas ideias.

A possibilidade de expressão nesses desenhos materializa um trânsito para a configuração de uma necessidade de bem-estar, no entanto a sobrevivência do desenho contemporâneo sugere a emergência como possibilidade de seguir adiante.

A aproximação, oferecida pela maneira de abordar o traço de Parraguassu, com certos desenhos contemporâneos não se configura apenas por um requisito formal, mas pela aproximação desses aspectos relacionados com o perigo e com o trágico. Evidentemente, não se pode comparar as poéticas individuais, mas existem muitos artistas impactados pela aproximação, cada vez mais evidente, de uma distopia em relação ao futuro. De alguma forma a experiência artística nos oferece uma sobrevivência.

Referências

- Arfuch, Leonor (2005) "Cronotopias de la intimidad". In *Pensar este tempo, espacios, afectos, pertinencias*. Buenos Aires: Paidós. ISBN 950126552-8.
- Laclau, Ernesto in Arfuch, Leonor (2010) *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ. ISBN 9788575111673.
- Lewitt, Sol (1978) "Paragraphs on conceptual art". *New York: The Museum of Modern Art (1978)* [catalogue exhibition]. ISBN: 0870704273, 0870704281.
- Lippard, Lucy R.; John Chandler (2013) "A desmaterialização da arte" in *Revista Arte & ensaios n. 25*. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ. ISSN 1516-1692.
- Vasconcelos, Maria Constança. & Elias, Helena C. (2006) "O campo expandido" do desenho e suas práticas criativas. In *Caleidoscópio n.º 7*, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. ISSN 16452585.
- Wandschneider, Miguel & Faria, Nuno (1999) "Introdução" in *A Indisciplina do Desenho*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea, ISBN: 972-8560-12-3.

Nota biográfica

Marta Luiza Strambi, artista visual e professora no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil. Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, integra o Grupo de Pesquisa Estudos Visuais (CNPq/UNICAMP). Atua nas linhas de pesquisa Artes Visuais e Processos de criação.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0037-5972>

Email: martastrambi@gmail.com

Morada: Instituto de Artes, Departamento de Multimeios. Rua Elis Regina, n. 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz". CEP: 13083-854. Campinas, SP, Brasil.

"Another day is gone / Another day begins / I'am still / In the same shit": Chalk Outlines: Rabih Mroué

"Another day is gone / another day begins / I'm still / in the same shit". Chalk Outlines: Rabih Mroué

DILAR PEREIRA

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Desenho, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 4, 1249-058, Lisboa, Portugal

Resumo: *Chalk Outlines*, 2018-2020, é uma obra do artista Rabih Mroué (1967, Beirute), que surgiu como homenagem aos que morreram devido a situações de conflitos de guerra, como os que ocorreram no Líbano (1975-1990) e na Síria (desde 2011) durante as suas guerras civis, cujo sentido se expandiu como representação da morte em resultado dos protestos violentos que eclodiram em diversos países do mundo em virtude do fluxo pandémico. No texto, analisa-se, de que forma o desenho e a imagem surgem como meios de interpegação sobre a ausência do humano e como reflexão sobre o mundo contemporâneo, nesta obra de Rabih Mroué.

Palavras chave: Rabih Mroué / contemporâneo / desenho.

Abstract: *Chalk Outlines*, 2018-2020, is a work by the artist Rabih Mroué (1967, Beirut), that emerged as a tribute to those who died due to war conflicts as a result of violent protests happened in Lebanon (1975-1990) and Syria (since 2011) during their civil wars, which meaning has outspread as representation of the dead that emerged in several countries around the world due to the pandemic flow. In the text I analyze, how drawing and image appear as a means of the interpellation of the human absence, and as a reflection of the contemporary world, in this Rabih Mroué's work.

Keywords: Rabih Mroué / contemporary / drawing.

Introdução

Este artigo tem por objetivo analisar a obra *Chalk Outlines*, 2018-2020, do artista Rabih Mroué (1967, Beirute), como meio de interpelação sobre a ausência do humano e como reflexão sobre o mundo contemporâneo.

Respeitando à contemplação quotidiana da destruição da vida humana, própria neste artista, esta obra expandiu-se do formato original de mais de 100 desenhos e colagens, realizados em cadernos (2018), ao formato vídeo (2020), no qual utiliza igualmente o desenho como meio de reflexão sobre a morte no tempo atual.

Abraçando várias disciplinas artísticas, desde o teatro, à performance, às artes visuais, o trabalho de Rabih Mroué relaciona-se com acontecimentos da vida contemporânea do Médio Oriente e com a complicada história de conflitos na região, tendo como ponto de partida a experiência pessoal relacionada diretamente com a morte quotidiana com a qual o artista foi confrontado ao longo da sua vida (i. e. guerra civil libanesa, 1975-1990, ou guerra civil Síria, iniciada em 2011).

Dividimos a análise em duas partes, a primeira correspondente à obra *Chalk Outlines* no formato e conteúdo original, numa vertente mais generalizada. A segunda respeitante à peça mais recente, o vídeo *Chalk Outlines, 2’07”* (2020), destacando o seu sentido e pertinência no tempo contemporâneo.

1. *Chalk Outlines*

Utilizada na literatura e no cinema como representação metafórica da morte de um personagem, a expressão *Chalk Outlines* respeita à ideia de linhas de contorno temporárias, traçadas a giz, no chão, para assinalar evidências em cenários de crime. Rabih Mroué emprega-a como referência aos que morreram devido a situações de conflito de guerra.

Partindo de fotografias em jornais, de pessoas mortas, vítimas desses conflitos, o artista desenhou os contornos do corpo humano, numa postura de não esquecimento e de resistência à não naturalidade dessas mortes.

Mroué expandiu a reflexão sobre a morte em cenários de conflito, aos protestos em resultado do confinamento por causa da pandemia, ocorridos em várias partes do mundo, realizando a partir dos desenhos originais, o vídeo *Chalk Outlines, 2’07”* exibido ao longo de 2020 em várias situações, e.g. na exposição *Unprecedented Times* na galeria Kunsthaus Bregenz, em Bregenz, Áustria, ou na



Figura 1 · Rabih Mroué, "Chalk Outlines", Volt, Bergen 2019.
Fonte: v-o-l-t. Fotografia: © Kobie Nel.

Figura 2 · Rabih Mroué, "Chalk Outlines", Volt, Bergen 2019.
Fotografia: © Kobie Nel.

mostra *Naked Cities*, no Art-Lab Berlin, em Berlin, Alemanha, ambas em 2020. *Chalk Outlines* ampliou-se, pois, da forma original de mais de 100 desenhos e colagens, sensivelmente de formato A4, realizados como um diário pessoal ao longo de oito anos, para o formato vídeo, concebido durante o período de confinamento em 2020.

Tomando como referência, como se disse, imagens de pessoas mortas veiculadas através da imprensa, em especial, fotografias em jornais, através de um processo íntimo e meditativo de desenho a que o pequeno formato convida, o artista traçou os contornos do corpo de figuras inanimadas, individualizando a morte ao fazer corresponder a cada página uma única figura. Além destes, realizou ainda um desenho de grandes dimensões (Figura 1), no qual figuras variadas se multiplicam umas sobre as outras, umas ao lado de outras, numa disposição desordenada, como num cenário real. Figuras transparentes desenhadas pelo contorno, às vezes manchadas, acumulam-se como que cobertas por uma neblina, sobrepondo-se. Criam vários planos que adicionam múltiplas dimensões e volume ao desenho. São representações de figuras tombadas, desenhadas com mancha ou com contornos lineares, como corpos na cena de um crime.

Em 2019 os desenhos foram instalados numa caravana e exibidos em formato itinerante sob o título *Chalk Outlines*, em diversos pontos da cidade de Bergen, na Noruega (Figura 2). O recurso à caravana — um tipo de veículo utilizado no tráfico humano no cruzamento de fronteiras — para cenário da instalação, é uma referência ao tema das migrações/deslocações a que as populações são forçadas, muitas vezes, para fugir a situações de guerra, pobreza, fome, violência, arriscando também desta forma a própria vida, transformando-se a fuga, em muitos casos, no encontro com a morte.

O artista coloca de forma pertinente, em discussão, e num contexto menos mediático, o tema das migrações e dos refugiados, que é também um tema que queremos destacar através da abordagem a *Chalk Outlines*. Pelo papel que tem no mundo contemporâneo, esta temática merece ser interpelada, seja qual for a forma do discurso. Mroué fá-lo através do discurso artístico, visual, expresso pelo desenho, cuja forma de exibição apela à inteligência emocional do espectador, colocando-o em confronto com a capacidade humana de reconhecer e avaliar os sentimentos do outro, reportando-o àqueles ambientes. Ao mesmo tempo, leva o espectador a expor os seus próprios sentimentos e a pensar sobre essa realidade, desafiando a sua capacidade de lidar com ela.

O desenho, nesta obra, ao ser transposto para vídeo, posiciona-se, pois, entre meios, colocando-nos, perante a conceção de desenho como *transitus*, porque ao remeter para a ideia de passagem, remete quanto à forma e ao processo,

para uma transição entre meios, do lápis, carvão ou giz e do papel ao vídeo, ao desenho em movimento. Quanto ao conteúdo, pode respeitar, nesta análise, por um lado, à passagem entre a vida e a morte, por outro, à condição de estar em trânsito, conduzindo a pensar o espaço e o tempo contemporâneos, em que o quotidiano é ameaçado pela ideia de morte inesperada.

Se na origem, *Chalk Outlines* (2018) é uma interpelação pertinente à problemática da ameaça de morte a que o ser humano está sujeito, em especial em certas geografias do globo, como a de origem do artista, agora em formato vídeo, *Chalk Outlines* (2020) é uma espécie de meditação sobre o tempo contemporâneo em que a vida humana é ameaçada por um vírus.

Nesta situação intermitente de vivência entre territórios, ou de ser entre vida e morte, a ideia de *transitus*, i.e. de passagem, pode perfeitamente aplicar-se, oferecendo-nos, por sua vez, o paralelismo sobre a natureza igualmente transitória do desenho, na qual os conceitos de espaço e tempo são também fundamentais.

A partir do vídeo, escolhemos como título deste texto “Another day is gone/ Another day begins/ I’am still/ In the same shit”, expressão que parece referir-se a estes dois conceitos fundamentais, aplicados quer à existência humana, quer ao desenho. Além disso, reflete uma aquiescência ao espaço e ao tempo presente, espaço e tempo de morte prematura, contínua, diária, que (lembrando Badiou, 2016) se instalou intoleravelmente no seio da vida quotidiana (p.7).

1.1 “Another day is gone / Another day begins / I’am still / In the same shit”

O vídeo *Chalk Outlines*, 2’07”, 2020 (Figura 3) permite-nos, pois, falar sobre o tempo e o espaço atual em que a vida é ameaçada por um vírus. O espaço que passou a ser obrigatoriamente observado de forma mais global, pois, para o vírus não houve fronteiras territoriais ou geográficas. Um microrganismo que, a cada momento, insiste em fazer-nos pensar que “another day is gone/ another day begins/ [we’r] still/ in the same shit”. Um vírus que obriga a pensar o tempo e o espaço, a pensar a condição humana, colocando-nos numa posição de vigilância e punição do outro, num novo contexto processual de relações de poder, de regulações de comportamentos que funcionam como novas verdades (Foucault, 1983) anunciadas agora como forma de proteção individual e coletiva (como e.g. a da necessidade de utilização de uma aplicação para o telemóvel pessoal, que permita rastrear numa proximidade relativa alguém infetado).

Este novo discurso que pretende transmitir uma forma de responsabilização individual, acaba por produzir formas de oposição e resistência, como as



Figura 3 · Rabih Mroué, "Chalk Outlines"
(fotograma do vídeo), 2020. Fotografia: Cortesia
do artista & Sfeir-Semler Gallery Beirut/Hamburg
© Rabih MrouéRabih Mroué.

que saíram às ruas em várias partes do mundo, gerando, nalgumas situações o confronto com a morte, sobre a qual se debruça Mroué neste vídeo. Não só sobre a morte dos que sucumbiram diretamente da infecção por Sars-Cov 2, mas em virtude de outra infecção, a que a primeira conduziu, a das desigualdades, das frustrações, em consequência da perda de emprego, de alimento, de refúgio, de uma casa, despertando o ódio, a censura, a violência, o caos.

O vídeo revela um conjunto de imagens de figuras, desenhados a giz branco, em grande parte por uma linha de contorno, em posições distintas, que alternam rapidamente sobre um fundo negro. Como nos desenhos originais, as figuras surgem tombadas no plano horizontal, mas sucedem-se agora num movimento trémulo, em imagens às quais o artista adiciona algumas expressões. Além daquela que utilizamos no título, lê-se ainda: “Calm and in peace, here I am sleeping without a dream”; “You forgot my story/ you remember my history”: “Where shall I hide my hope”; “I can’t go back/to where I came from”; “Again I was defeated...”, que surge a acompanhar uma figura que parece emergir da neblina. Por fim, sob o desenho de uma figura de bruços, surge “I thought all lives matter”.

Detenhamo-nos nas últimas três expressões, pois permitem apontar para situações do quotidiano atual e até para um plano externo à obra, para o contexto de ódio, xenofobia, racismo, violência, presente na sociedade, não desencadeado pela crise pandémica, porque já existia, mas que esta veio exacerbar, causando ainda um maior número de vítimas. Assim, “I can’t go back/to where I came from” lembra, por exemplo, o pensamento elementar, xenófobo, tantas vezes proferido sobre o envio de pessoas para a sua terra, como forma de marginalização da diferença e de desrespeito pelo outro. Por sua vez, “Again I was defeated...” remete para a existência de uma segunda derrota, que veio atrás do vírus, e que podemos endereçar à crise social e económica a que as pessoas ficaram expostas em consequência da pandemia. Por fim, “I thought all lives matter” remete para o movimento *Black Lives Matter*, gerado em consequência da morte por asfixia de cidadãos afro-americanos (i.e. Eric Garner em 2014 e George Floyd em 2020) durante as suas prisões, às mãos de polícias brancos nos Estados Unidos.

No vídeo de Mroué, as linhas brancas, fugazes, do desenho de corpos estendidos em que uns dão lugar a outros, num movimento contínuo, entre presença e ausência e vice-versa, conferem à imagem um carácter espectral, convocando de novo a ideia de *transitus* — uma forma a dissipar-se no negro, para de novo uma outra voltar a aparecer, evocando outra morte, adicionando mais um número ao anterior, como os números da pandemia que vemos relatados pela imprensa a cada dia.

Oferece-se aqui um paralelo com a incapacidade de ver a que alude Alain Badiou (2016) sobre o facto de ser o sistema capitalista que produz entidades como, por exemplo, o Estado islâmico, a que podemos associar agora a inépcia para reconhecer que é também a sociedade humana a causadora do aparecimento deste vírus, das condições do seu aparecimento, e da perpetuação da sua presença. Como foi isto possível?! Na verdade, este acontecimento pandémico é um produto da nossa própria vivência, da nossa existência em comum, da nossa forma de ser e de estar no mundo. Quer a guerra, quer o vírus, ambos causadores de morte, resultam igualmente da globalização, da arrogância do capitalismo e de uma vontade neoimperialista que persiste no mundo contemporâneo. Produtos de uma sociedade disfuncional, concentrada não no bem-estar das pessoas, mas numa vontade de poder.

Conclusão

Chalk Outlines é uma obra pertinente no tempo atual que, além de pensar a problemática da morte e das deslocações humanas, é acima de tudo uma forma de pensar o tempo. O tempo contemporâneo, inquietante, e que tem sido um tempo de ruína do humano. Rabih Mroué pensa-o de forma extraordinária através do desenho, evocando a ideia de uma linha a giz. Material que nos orienta a pensar o apagamento, o desvanecimento, a porosidade de uma linha, como a da vida humana, presa por uma frágil estrutura. Vida, constituída por linhas de coragem, de sujeição ao perigo, ao desconhecido, por linhas permeáveis, que na incerteza da caminhada, tanto podem ser a ligação à vida como à morte, como as dos desenhos desta obra.

Mroué conduz-nos ainda a pensar o tempo e o espaço contemporâneos como um tempo de ausência, de desaparecimento do humano, através da presença da morte nestas imagens desenhadas que, metaforicamente nos confrontam com o limite do nosso próprio corpo.

Tal como Badiou (2016) se interrogou sobre as causas dos ataques terroristas ocorridos em Paris em 13 novembro de 2015, e como qualificar essa ação — pensando esse acontecimento como resultado da inexistência de um pensamento crítico, a partir do interior do sistema capitalista, sobre a supremacia deste sistema, perdurando uma desorientação face a esta lacuna —, Mroué medita sobre a fragilidade da condição humana, ameaçada de morte, perante a persistência de um vírus, que potenciou outros males latentes na sociedade, como o ódio, a violência, a morte antecipada.

Esta presença da morte irrompeu, não só como consequência direta da infeção por Sars-Cov 2, mas indiretamente, através da fome, da precariedade

substanciada em muitos sectores da sociedade. As desigualdades e frustrações (latentes) foram potenciadas conduzindo a diversos protestos de rua, lugar onde alguns vieram também a sucumbir. Às vítimas, Rabih Mroué dedica a sua reflexão, através de *Chalk Outlines*, 2020, convidando-nos a meditar sobre a falta de sentido da morte prematura, seja em resultado de uma pandemia, da guerra, ou em consequência da absurda mão do racismo ou da xenofobia, em protestos de rua. Assim, através do dissipar da imagem, do *transitus* entre presença e ausência, Mroué leva-nos ao longo de *Chalk Outlines* e do desenho, a pensar o desvanecimento do humano.

Agradecimentos

À Universidade de Lisboa, o financiamento e apoio ao Doutoramento na Faculdade de Belas-Artes, com a Bolsa Referência C003050. Ao Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), da Faculdade de Belas-Artes, da Universidade de Lisboa o apoio para este trabalho de investigação. Ao Projeto Curatorial Volt, Bergen e a Kobie Nel pela cedência do uso das imagens (Figura 1 e Figura 2). À Sfeir-Semler Gallery Beirut/Hamburg e ao artista Rabih Mroué pela cedência do uso da imagem (Figura 3).

Referências

Badiou, Alain (2016) *Notre mal vient de plus loin. Penser les tueries du 13 novembre*. Paris: Fayard. ISBN: 978-2-213-70258-2.

Foucault, Michel (1983) *Disciplinar e Punir: O Nascimento da Prisão* (trad. Raquel Ramalhete). 27ª ed. Petrópolis: Vozes. ISBN: 85.326.0508-7.

Mroué, Rabih (2013) *Image(s), mon amour FABRICATIONS*. Madrid: CA2M — Centro de Arte Dos de Mayo. ISBN: 978-84-451-3469-6.

"Rabih Mroué. Chalk Outlines". VOLT [Consult. 2021-02-07] Disponível em URL: <https://v-o-lt.no>.

Saramago, José (2005) *As Intermitências da Morte*. São Paulo: Companhia das letras. ISBN: 85-359-0725-4.

Sfeir-Semler Gallery [Consult. 2021-02-22] Disponível em URL: <https://www.sfeir-semler.com/>.

Nota biográfica

Dilar Pereira é artista visual, professora e bolsista de doutoramento da Universidade de Lisboa Refª. C003050, doutoranda em belas-artes, especialidade desenho, Faculdade de Belas-Artes, investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). As suas principais linhas de investigação são em desenho, ilustração científica e teorias da arte.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7533-5831>

Email: dilarcpereira@gmail.com

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Desenho, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal

O táctil nas esculturas de Laura Álvarez

The tactile quality in Laura Álvarez's sculptures

SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ

AFILIACIÓN: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes, Departamento de pintura, r/Maestranza n°2, CP.36002, Pontevedra, España

Abstracto: O obxectivo de este artigo é analizar a cualidade táctil das pezas de Laura Álvarez Conde (Vigo, 1982). Son esculturas que aluden ao doméstico, ao rescate de formas do pasado. Pezas que son construídas a partir de obxectos encontrados envoltos en tecido ata conseguir unha tridimensionalidade totalmente modificada. Intentaremos investigar no achegamento táctil, o proceso exploratorio activo (háptico). Un procedemento que habitualmente non podemos utilizar nos museos.

Palabras clave: táctil / háptico / esculturas / obxectos / envolver.

Abstract: *The goal of this article is to analyze the tactile attribute of Laura Alvarez Conde's pieces. Sculptures that talk us about the domestic space and the rescue of objects from the past. Pieces that are built from found objects and later manipulated and wrapped with tissue until a totally modified three-dimensionality is achieved. We will try to investigate tactile recognition, the exploratory process of active touch (haptic) that we cannot usually use in museums.*

Keywords: *tactile / haptic / sculptures / objects / wrap.*

1. Introducción

Laura Álvarez (Vigo 1982), estudou a carreira de Belas Artes na Universidade de Vigo, ademais de estudar a carreira de fisioterapia, é polo tanto unha persoa con coñecementos amplos sobre o corpo e os sentidos. É importante na súa formación e desempeño profesional a conciencia corporal, e a combinación de arte e movemento.

O proceso de traballo das esculturas que analizamos neste artigo iniciouno no proxecto do traballo fin de grado de Belas Artes (TFG) titorizado pola profesora e artista Chelo Matesanz, unha artista que utiliza os tecidos en moitas das súas creacións.

As esculturas de Laura foron expostas no contexto do Proxecto táctil, un proxecto que comisariei durante 3 anos e que levei a cabo coa colaboración coa ONCE (a organización española que contribúe a formación e ao emprego das persoas invidentes). En 2017 co patrocinio da Deputación de Pontevedra, fixemos o proxecto itinerante, e desenvolvemos unha serie de visitas onde o público en xeral e as persoas invidentes percorrían as exposicións tocando as obras de arte contemporánea realizadas por estudantes e ex-estudantes da Facultade de Belas Artes de Pontevedra.

2. O procedemento de envolver

A serie de esculturas que analizamos neste artigo, son construídas todas polo mesmo procedemento, envolvendo con sucesivas tiras de tecido un obxecto doméstico vello (Figura 1 e 2). Laura fala de rescatar obxectos, pezas que teñen unha memoria:

Me interesa la idea de poder “rescatar” aquellas cosas que otros han tirado o que nosotros mismos ya no utilizamos para formar parte del proceso creativo, es por ello que trabajo con mis propios objetos o con aquellos que consigo mediante trueque y con telas a partir de ropa usada. El tiempo se integra a través de estos materiales, todos ellos tienen una historia vivida previa a formar parte de mi obra. (Álvarez, 2013: 27)

A artista vai recubrindo os obxectos con sucesivas tiras que constrúen capas coloridas, en contraste co gris mate do metal das obxectos domésticos que quedan no núcleo. Laura describe así o procedemento que seguiu:

Vuelta a vuelta, como un mantra, se va creando una piel para cada objeto, un refugio, un espacio íntimo. Construyo para cada uno de ellos un altar con retales de nuestras vidas y algo de mí, a su vez, se encuentra en cada objeto, intentando protegerse, perdiéndose en la propia piel, buscando un lugar donde sentirse seguro, un lugar donde envolverse. (Álvarez, 2013: 27)



Figura 1 · Laura Álvarez, S/t da serie *Un lugar para envolverse*, Teteira e tecido, 34 x 32 x 13 cm, 2013.

Fonte: Laura Álvarez



Figura 2 · Laura Álvarez, S/t da serie *Un lugar para envolverse*, Calefactor e tecido, 38 x 49 x 37 cm, 2013.

Fonte: Laura Álvarez

Resulta axeitado referirse a capa dos tecidos como unha pel protectora, en certa maneira as pezas semellan un corte transversal dun diagrama anatómico, na que as liñas de diferentes cores dos tecidos, poderían equivaler aos distintos tecidos, epidérmico, adiposo e muscular que protexen aos órganos internos.

Laura fala tamén do procedemento de unión, do proceso de coser, de unir, de pegar:

El acto de coser tiene que ver con unir y ribetear cosas. Previene que se separen pero, a la vez, es un proceso reversible que, de algún modo, permite siempre volver atrás. Este tipo de procedimientos con los que yo no estaba familiarizada pero que he observado desde siempre en mi familia, sobre todo en mi abuela y su talento para coser, ganchillar, bordar, calcetar... despertaron mi interés y supusieron un permanente aprendizaje de lo que es la construcción de la obra, del empleo de materiales y de unir la forma y el proceso con lo psicológico. A través del trabajo manual, del cortar y el coser, del hacer propiamente dicho, iba construyendo también el discurso, hilando las ideas, pero enrollando y formalizando desde la intuición, jugando con las texturas, las formas, los volúmenes que, al fin y al cabo, constituyen los elementos esenciales de la escultura. (Álvarez, 2013:27)

Nas últimas décadas estes procedementos relaciónanse con unha revisión feminista das categorías (pintura, escultura e artes decorativas) que a historia da arte utilizou tradicionalmente para xerarquizarse a práctica artística. Na actualidade prodúcese unha revisión das categorías e observamos como se dilúen os límites entre a artesanía e o deseño, a pesar de que no mercado da arte as categorías sigan a ser determinantes para o precio que alcanza unha peza

3. O contexto da exposición de proxecto táctil

A exposición estaba formada por pezas que apelan ó sentido do tacto, pezas nas que os materiais e as texturas coas que foron elaboradas nos permiten tocar as obras (por non seren excesivamente fráxiles ou delicadas). Tratábase de experimentar a través da exploración háptica (o tacto activo), recoñecendo a forma e os materiais, os límites das pezas e a estrutura tridimensional de esculturas case todas abstractas. A experiencia háptica é un modo pouco habitual de achegarse á arte contemporánea. O máis frecuente para exposicións táctiles é utilizar esculturas figurativas nas que as persoas que exploran as pezas, podan recoñecer distintas partes do corpo. Pero coa experiencia táctil non só podemos adiviñar formas, tamén podemos comprender os procedementos cos que foron construídas, mediante moldes, trenzados ou cosidos. É unha experiencia necesaria para a aprendizaxe (entender como foron feitos os obxectos), pero cada vez menos habitual. Se pensamos na historia do artesanato descrita

por Richard Sennet no seu libro *El artesano* onde nos fala da problemática relación que na cultura occidental establecemos entre a mente e a man (Sennet, 2009: 13) coincidiremos que dalgunha maneira debemos paliar este deficit, que nos impide comprender o noso entorno. Ademais da comprensión das formas, a exploración háptica nos permite apreciar unha das características esenciais das esculturas, as texturas dos materiais. Existen distintas apreciacións culturais sobre as texturas dos materiais, en Xapón por exemplo, a textura rugosa dalgúns acabados cerámicos son apreciados, porque as imperfeccións dos materiais, as asimetrías, os acabados desiguais froito do azar do comportamento dos esmaltes no forno, son apreciados (Koren, L 2009); *imperfeccións* que se consideraría en occidente como cerámica defectuosa.

Sería interesante ampliar asimesmo os estudos sobre o concepto de textura tridimensional. Eva Monroy, na tese de doutoramento que está ultimando sobre as mulleres artistas recolectoras, fálanos da mirada táctil da que fala Walter Benjamin, no contexto da acumulación barroca de obxectos que algunhas artistas utilizan como procedemento de construción das súas obras.

4. Visitas escolares e de persoas con deficiencias visuais

As visitas ao proxecto táctil foron de dous tipos, as visitas organizadas por institucións escolares e a visita de persoas con discapacidade visual. Aos escolares propúsoles experimentar as condicións normais dun invidente por medio dun antifaz opaco. As pezas situábanse nun percorrido que lles permitía percorrer en línea as distintas peanas-mesas coas pezas, pasando dunha mesa a outra facilmente. Nun primeiro momento a situación de desplazarse polo espacio con un antifaz que non lles deixaba ver, producía neles moitos temores (prodúcese a desubicación espacial e a sensación de que poden tropezar e caer). Cando se situaban diante dunha escultura, o seu impulso de tocar é bastante limitado, (algúns deles so estiraban un pouco a man para apoiar os dedos) tocaban con precaución porque ao non ter o apoio da vista, o instinto lles di que deben comprobar que non hai perigo, e si obxecto lles resultaba agradable, entón si, intentaban percorrelo.

As visitas de escolares ás exposicións do proxecto táctil revelaron que é necesaria unha aprendizaxe do háptico, da exploración activa a través do tacto. Explicar como debían facer a exploración das esculturas foi a tarefa máis importante das dúas rapazas que traballaban como guías na itinerancia en 2017 do proxecto táctil, ensinámoslle como situarse fronte a peza, como percorrela e como facer a exploración coas dúas mans. Para a maioría deles resultaba unha experiencia moi novedosa e impactante (case ao mesmo nivel o feito de moverse con antifaz sin poderse orientar coa vista e o recoñecemento háptico das pezas).

Os estudantes con deficiencias visuais, teñen un entrenamiento háptico durante a súa etapa escolar no que se lles ensina como tocar de forma activa, percorrendo os obxectos, intentando recoñecer o seu contorno, o volumen, os materiais e as distintas texturas. As súas experiencias hápticas son moi diferentes ás de escolares sin entrenamiento de como deben tocar as pezas, pero queda moito por investigar no análisis da apreciación estética por parte dos cegos totais de nacemento e son todavía moi escasas as oportunidades que teñen de tocar obras de arte (está moi extendida a reprodución en maquetas, pero non o contacto real coa obra). As posibilidades de tocar parte do patrimonio que custodian os museos, é factible si hai unha vontade institucional e se poñen os medios necesarios. Xa nos anos noventa do pasado século, o organismo internacional dos museos ICOM promoveu a publicación *Museos abertos a todos os sentidos*, nun dos seus artigos, o conservador de museo francés Alain Erlande explicaba distintas experiencias con deficiencias visuais e explicaba, que incluso nas salas de reserva dos museos, hai obxectos que se poden tocar sen problema (Erlande, 1994).

5. Referentes

Os referentes artísticos das esculturas de Laura Álvarez, son artistas como Louise Bourgeois, que utilizou a materia textil como base para moitas das súas esculturas e instalacións. Algunhas das súas esculturas, como os torsos pechados en vitrinas, estaban construídos con fragmentos ou retais, figurando corpos hinchados coas costuras a punto de rebentar. As referencias ao orgánico, á materia coa que están construídos os corpos resulta en ocasións sinistras para algúns espectadores. Louise Bourgeois fala dos traumas, das difíciles relacións familiares, dos segredos e do que permanece oculto.

Ademais das influencias de Bourgeois, Laura tamén explicita as influencias de artistas como Tony Cragg, Jean-Luc Vilmouth o Bill Woodrow. Compre destacar a relación coas pezas de fieltro de Joseph Beuys, a idea de membrana, relacionadas coas capas da pel da que falabamos anteriormente. O diálogo entre materiais, crea un intercambio de enerxía entre a dureza do obxecto e a organicidade dos tecidos que o recubren. En canto ao procedemento de envolver tamén poderíamos lembrar ás esculturas da artista "outsider" Judith Scott, que unía diversos materiais envolvendoos con multitude de fios e cordeis de cores, creando así estruturas totémicas e complexas.



Figura 3 · Detalle da peza de Laura Álvarez, S/t da serie *Un lugar para envolverse*, Calefactor e tecido, 2013.
Fonte: Laura Álvarez

Conclusións

As esculturas de Laura Álvarez conteñen unha cualidade táctil relacionada coa combinación de materiais e o proceso de construción (fig. 3). As observacións recollidas durante a exploración táctil das súas pezas, pode proporcionarnos ferramentas pedagóxicas que nos sirvan para propoñer novos traballos por proxectos e novos modos de achegarnos á arte contemporánea, promovendo a exploración háptica (o tacto activo) e deste xeito paliar o cada vez máis notable déficit de exploración táctil da nosa sociedade (situación dramáticamente agravada pola pandemia do COVID19).

Referencias

Álvarez, Laura (2013) «Un lugar para envolverse» en *Do final e do Comezo*. Pontevedra. Pazo da cultura.

Erlande-Brandenburg, Alain (1994) "Los museos nacionales en Francia" en *Museos abiertos a todos los sentidos*. Madrid: Minist. de Cultura, ONCE. ISBN 84-87277-40-3

Baudrillard, Jean (1969) *El sistema de los objetos*. C. México. Siglo XXI

De Waal, E. (2012) *La liebre con ojos de ámbar. Una herencia oculta*. Barcelona: Alcantilado, 2012.

Koren, L (2009) *Wabi-Sabi per Artisti, Designer, Poeti e Filósofi*. Milano: Adriano Salani Editores.

Sennet, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Nota biográfica

Silvia García González é artista visual e profesora na Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo. Doutora en Belas Artes pola Universidade de Vigo, pertence ao grupo de investigación Dx7 Tracker. As súas principais liñas de investigación son a Arte e a mediación, a arte táctil e o rastro material.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8283-4118>

Email: silviagarcia@uvigo.es

Facultade de BBAA, Departamento de pintura, Rúa Maestranza, nº2, CP 36002, Pontevedra, España.

A Escultura Social de Shelley Sacks: ecologia radical e desenvolvimento interior

Shelley Sacks' Social Sculpture: radical ecology and inner development

SARA INÁCIO

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, doutoranda e investigadora no CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Resumo: Neste trabalho investigamos a relação entre escultura social, ecologia e sustentabilidade. Fazemos uma análise crítica do projeto de escultura social *University of the Trees* (2005), concebido por Shelley Sacks. Trata-se de uma universidade móvel alternativa que tem como propósito criar um “campo de consciência” em que cada ser humano é um potencial agente de mudança da sociedade. O caráter inovador da sua abordagem advém da integração de metodologias e conceitos desenvolvidos por Goethe, Rudolf Steiner e Joseph Beuys com práticas de conexão interior. Concluímos que a prática da escultura social contribui para a sustentabilidade e conduz à transformação da sociedade na medida em que é fundada na consciência e no cuidar de si, dos outros e do planeta.

Palavras chave: escultura social / ecologia / desenvolvimento interior / sustentabilidade.

Abstract: *In this work we investigate the relationship between social sculpture, ecology and sustainability. We make a critical analysis of the University of the Trees (2005) social sculpture project, designed by Shelley Sacks. It is an alternative mobile university that aims to create a “field of consciousness” in which each human being is a potential agent of change in society. The innovative character of her approach comes from the integration of methodologies and concepts developed by Goethe, Rudolf Steiner and Joseph Beuys with practices of inner connection. We conclude that the practice of social sculpture contributes to sustainability and leads to the transformation of society to the extent that it is founded on awareness and on taking care of oneself, others and the planet.*

Keywords: *social sculpture / ecology / inner development / sustainability.*

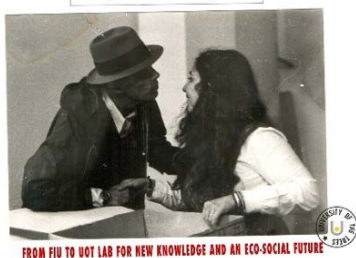
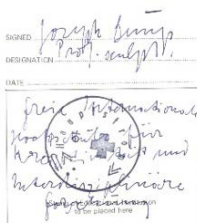
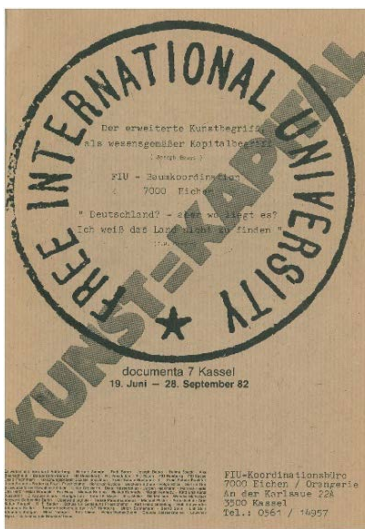
1. Introdução

Shelley Sacks é uma artista interdisciplinar, escritora, professora de *Social Sculpture and Interdisciplinary Practices* e diretora do *Social Sculpture Research Unit*, na Oxford Brookes University. Colaborou, durante mais de uma década, com Joseph Beuys, nomeadamente na *Free International University* (FIU). Em 2006, criou a *University of the Trees* em que desenvolve práticas artísticas interdisciplinares com a comunidade, explorando a relação entre escultura social e a criação de um mundo mais sustentável. Neste texto investigamos o modo como esta universidade, enquanto projeto de escultura social, pode ser uma manifestação artística, contribuindo para a sustentabilidade.

2. Escultura Social

A escultura social de Shelley Sacks está ancorada na conceção alargada da arte proposta por Joseph Beuys (2004). Segundo o artista alemão, a criatividade, inerente a todos os seres humanos, pode estar presente em todos os aspetos da vida. Em qualquer circunstância, todos têm o potencial de ser artistas, e cada situação pode ser arte. A teoria da escultura social (*soziale Plastik*), desenvolvida por Beuys a partir da década de 70, assenta na ideia de que o ser humano, enquanto criador da sua própria existência, tem a capacidade e o poder de esculpir e transformar a própria vida e a esfera social: “Quando eu digo que cada homem é um artista, quero dizer que todos podem determinar o conteúdo da vida na sua esfera particular, seja na pintura, na música, na engenharia, no cuidar de doentes, na economia e por aí fora” (Beuys, 2011:8).

Segundo Beuys, a escultura social utiliza “materiais invisíveis” como “discurso, debate e pensamento”. Neste sentido, aulas e conferências — espaços que fomentam o pensamento crítico e a discussão, são também considerados manifestações artísticas e processos escultóricos. O artista refere: “a linguagem é a primeira forma de escultura” (Beuys, 2011: 21), e ainda “pensar é praticamente um processo escultórico” (Beuys, 2004: 17). A este conceito de escultura social, Shelley Sacks (2018) acrescentou o conceito de “práticas conectivas” (“connective practices”). Trata-se de exercícios que permitem que cada indivíduo se torne observador e testemunha de si próprio (Capra, 2002: 54). *Social sculpture-connective practices* são estratégias e processos criativos que permitem que as pessoas se tornem mais conscientes das imagens internas que as habitam (“imaginal thought”), dos valores que as norteiam, do outro, das atitudes e ações que podem manifestar no mundo para criar uma sociedade mais equilibrada, humana e sustentável. Estas práticas têm como inspiração o pensamento estético (Schiller), o pensamento intuitivo (Goethe) e o modo de “percepção



FROM FIU TO UOT LAB FOR NEW KNOWLEDGE AND AN ECO-SOCIAL FUTURE

Figura 1 · Joseph Beuys, *7000 Oaks*. Documenta 7, Kassel, 1982. Fonte <https://medium.com/@smartcollectors/all-you-need-to-know-about-art-show-documenta-3c1e4debb319>

Figura 2 · Cartaz de divulgação da *Free International University*, para a Documenta 7 de Kassel, 1982. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Free_International_University

Figura 3 · Cartaz de divulgação da conferência de Shelley Sacks, no evento *100 Days: Joseph Beuys comes from Friesland*, Holanda, Agosto 2018. Na imagem vemos Joseph Beuys e Shelley Sacks. Fonte: <https://www.facebook.com/socialsculpture/photos>

fenomenológica” central nas pedagogias de Kandinsky, Paul Klee e Beuys. A artista menciona ainda a importância da consciência — um campo unificado, sutil e aparentemente insubstancial que interage com o mundo visível, e que tem sido alvo de investigação por parte de cientistas e filósofos ocidentais como Albert Einstein, David Bohm, Rupert Sheldrake, John Kabat Zinn, Francisco Varela (Sacks; Zumdick, 2013).

Os projetos de escultura social desenvolvidos por Sacks são concebidos com o intuito de desenvolver um “futuro humano e ecologicamente viável” (Sacks, 2011). Uma vez que cada pessoa é responsável pelo modo como pensa, como entende o mundo e como se relaciona com ele, a artista considera que é fundamental desenvolver uma mentalidade em que a percepção da interdependência é a base para qualquer ação.

Segundo esta artista, a escultura social é uma “metodologia de conhecimento experiencial” (Sacks, 2018: 254), ou seja, existe um convite a todos os intervenientes dos projetos para vivenciarem certos processos internos e externos. Nas suas conferências, aulas e fóruns, propõe exercícios que resultam no reconhecimento do potencial que cada indivíduo tem de imaginar e de se relacionar de modo empático com o outro e com o meio que a rodeia. É a partir da tomada de consciência acerca de nós próprios, dos valores e atitudes que nos norteiam, que podemos experienciar a liberdade e a responsabilidade pelo modo como pensamos e agimos: “É esta capacidade de ver o que vemos, incluindo o que sentimos e pensamos, que cria as condições para nos tornarmos seres livres e autodeterminados.” (Sacks, 2018: 255).

3. Arte, Ecologia e Sustentabilidade

Sabemos que a partir dos anos 70 a ecologia deixou de ser entendida como um mero ramo da biologia e passou a incluir no seu domínio a subjetividade do indivíduo, as relações humanas e até a dimensão espiritual. Conceitos como *ecosofia*, *ecologia profunda* e *ecologia espiritual* enfatizam as relações éticas e espirituais entre o ser humano e a natureza.

Joseph Beuys explorou o modo como a arte pode criar novos paradigmas na relação entre o ser humano e o ambiente, nomeadamente na obra *7000 Oaks*, apresentada pela primeira vez em 1982, na Documenta 7, em Kassel (Figura 1).

Este tipo de ações externas parte de uma concepção holística em que há um reconhecimento profundo da interligação entre a consciência humana e o mundo exterior. A alienação do ser humano é a causa e a origem da crise ambiental (Adams, 1992). Beuys afirma: “Environmental pollution advances parallel with a pollution of the world within us” (Adams, 1992:29). Ao cuidar de

si, cada indivíduo cuida também dos outros e do planeta, e vice-versa. Para tal é necessário o desenvolvimento interior do ser humano, ou seja, o aprofundamento das suas capacidades de percepção e de entendimento, o aprimoramento das suas faculdades mais subtis (Steiner, 1981). Esta ideia estava bem presente quando o artista, juntamente com o escritor e poeta Heinrich Böll, escreveram, em 1972, os princípios do manifesto para a *Free International University (FIU) for Creativity and Interdisciplinary Research*. Neste texto é destacada a relevância da criatividade, da interação (e não da competição) entre indivíduos e de uma nova relação com a natureza para uma sociedade mais equilibrada.

A FIU foi fundada em 27 de Abril de 1974, por Joseph Beuys e outros autores e o projeto foi apresentado em espaços como a *Documenta* de Kassel (1977 e 1982) e o *Guggenheim Museum Gallery* em New York (1979). (Figura 2)

Shelley Sacks colaborou ativamente em programas e ações no âmbito desta universidade, nomeadamente no evento “100 Days of the Honey Pump at the Workplace”, 1977. Durante 100 dias, esta obra de Joseph Beuys esteve instalada na *Documenta 6*. Segundo o artista, a peça era um pretexto para criar um espaço de encontro, ação e educação. Graças ao seu envolvimento nas dinâmicas sociais propostas por Beuys, Sacks criou, em 2006, a *University of the Trees*. Em Agosto de 2018 deu uma conferência na Holanda, inserida no evento “100 Days: Joseph Beuys comes from Friesland”, organizada pela artista Louwrien Wijers, em que falou da sua colaboração com Beuys, entre 1973 e 1985, da participação ativa na FIU e do modo como a *University of the Trees: Lab for New Knowledge and and Eco-Social Future* é uma “filha” da FIU (Figura 3).

Na sua reflexão sobre o conceito de sustentabilidade, Sacks refere a importância de conciliar as medidas externas da sustentabilidade (governamentais, institucionais) com uma dimensão interna da mesma. Esta dimensão está relacionada com o desenvolvimento do sentido do Eu (definido por Rudolf Steiner como aquele que permite a percepção e conexão consigo e com o outro); e com a transformação interior de cada indivíduo, que implica o desenvolvimento das “tecnologias internas” (a nossa capacidade de imaginar, conceber e criar futuros sustentáveis).

Recentemente, surgiu o conceito de *sustentabilidade pessoal*, um novo campo de investigação académica que enfatiza a importância da transformação do ser humano para uma mudança global. Esta expressão (do alemão “personale Nachhaltigkeit”) foi cunhada em 2008, no *Karlsruhe Institute of Technology*. Parodi e Tamm (2018), autores envolvidos neste processo, defendem que o desenvolvimento sustentável em geral (social, económico e ambiental) implica a transformação do ser humano a nível pessoal (intra e interpessoal), psicológico,

antropológico, filosófico, estético e espiritual. Os autores consideram que tem havido demasiado foco nos processos coletivos (social, ambiental e económico); em alternativa, propõem como fator chave a dimensão interior, subjetiva e individual da sustentabilidade. É nesta linha de pensamento que Shelley Sacks destaca a dimensão interna da sustentabilidade. Considera que a raiz dos problemas sociais e ambientais decorre do estado mental e da consciência dos indivíduos. Assim, o foco em soluções externas não é suficiente nem eficaz (Sacks, 2018, p. 260). É necessário um equilíbrio entre transformação interna e ação externa, motivo pelo qual a artista refere a importância do pensamento contemplativo (enfatizado pelo Dalai Lama no *Mind and Life Institute*), e também presente em certas tradições e práticas espirituais (Trungpa, 2003; Hann, 2003). Segundo estes autores, o ser humano contém em si tudo o que necessita para uma vida plena, podendo aceder a todo esse potencial interno através da expansão da sua consciência.

Para Sacks, a escultura social tem como principal objetivo potenciar a responsabilidade de cada indivíduo, ou seja, a sua habilidade para dar resposta (*respons-abilidade*) às circunstâncias da vida. Através do trabalho com a imaginação (individual e coletiva) é acionada a motivação interna, um estado vívido para agir em consonância com o que cada situação requer. Para a autora, o conceito de *aesthetic* está relacionado com aquilo que “anima e vivifica o ser”; ao contrário de *anaesthetic*, relacionado com a dormência e o entorpecimento. É através do “processo estético vivificante” que é desenvolvida a capacidade de agir em prol do equilíbrio planetário (Sacks, 2018: 257-258). Esta noção de *respons-ability* (habilidade para dar resposta) e a sua relação com o conceito de *aesthetic* foram introduzidas pela artista na sua apresentação: „Warmth Work: an expanded conception of art for the 21st Century“, na *UNESCO Summit on Culture and Development*, em Estocolmo, 1998.

4. University of the Trees

A *University of the Trees* surgiu em 2006 e, desde 2017, está registada como associação sem fins lucrativos: *University of the Trees: Lab for New Knowledge and an Eco-Social Future* [UOT LAB] (Figura 4).

É um projeto de escultura social, ligado à *Social Sculpture Association* (sediada em Londres e Berlin, desenvolvendo projetos e ações culturais e ecológicas e à *Social Sculpture Reserch Unit da Oxford Brookes University* [SSRU]). No âmbito da universidade têm sido concretizados diversos projetos e ações participativas onde são facilitados, por Shelley Sacks e pela sua equipa, processos de “escultura social e práticas de conexão” para o público internacional, para comunidades



Figura 4 · Logotipo da *University of the Trees: LAB for New Knowledge and na Eco-Social Future*. <https://www.facebook.com/socialsculpture/photos/pcb.2417803798294542/2417735484968040/>

Figura 5 · *Frametalks* — projeto de escultura social no âmbito da *University of the Trees*, 2018, Kassel, Alemanha. Fonte: <https://universityofthetrees.org/news/2018/frametalks-day-6-7-towards-making-social-honey>

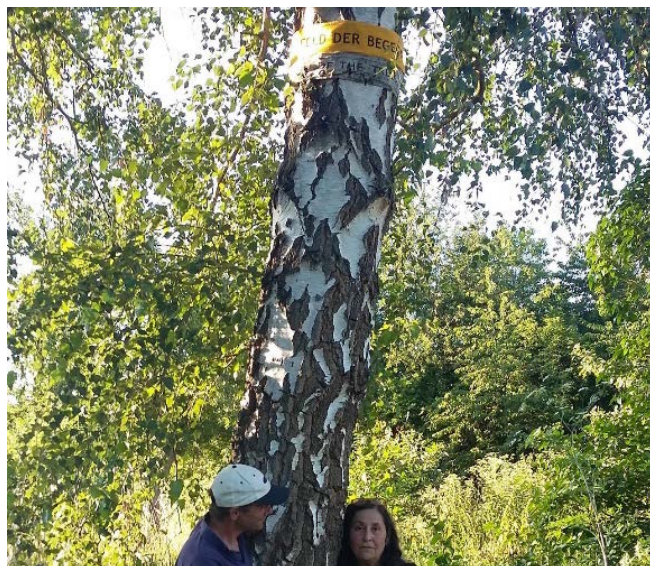


Figura 6 · *Exchange values* — projeto de escultura social no âmbito da *University of the Trees*, Dornach, Suíça, 2007.

Fonte: <http://exchange-values.org/>

Figura 7 · *Field of Commitment* — projeto de escultura social no âmbito da *University of the Trees*, Kassel, Alemanha, 2019.

Fonte: <https://universityofthetrees.org/news/2019/feld-der-begegnung-kassel>



Figura 8 · *Earth Forum* — projeto de escultura social no âmbito da *University of the Trees*, Londres, UK, 2015. Fonte: <https://www.social-sculpture.org/category/events/>

e organizações locais, grupos escolares e refugiados. Destacamos as seguintes iniciativas: *Frametalks — Making Social Honey* (Figura 5); *Exchange values on the table/ Exploring the Global Economy* (Figura 6); *Field of commitment* (Figura 7), *Earth forum* (Figura 8).

Estas ações dão um contributo decisivo para a criação de um “campo coletivo de consciência” com impacto a nível local e global.

4.1. Earth Forum

Um dos projetos desenvolvidos no âmbito da UOT é o *Earth Forum* (Sacks, 2018), criado pela primeira vez para o *Climate Summit* na África do Sul, em 2011, como “instrumento de consciência” (field of awareness”). É um espaço que promove o trabalho de grupo sobre o passado, presente e futuro individual e coletivo. Cada evento está concebido para uma média de 10 participantes e a sua duração pode variar entre 3 horas e 2 dias. Um tecido redondo e embebido em óleo de plantas é colocado no chão, e nesta arena portátil são dispostos objetos recolhidos durante uma curta caminhada (“caminhada pelo planeta”). Deste modo, potencia-se um espaço simbólico de transformação e de atribuição de sentido para os mais diversos acontecimentos. Estes eventos são compostos por quatro etapas distintas, exercitando a capacidade de “escutar ativamente” (active listening) e a aptidão para aceder a imagens internas (“imaginal thought”).

Na primeira fase, há um processo conduzido em que os participantes acedem a imagens do passado, do presente e do futuro (“inner atelier”). Sacks refere que deste modo, com maravilhamento e respeito, cada um experiencia esta capacidade humana de ter consciência do modo como vê e pensa o mundo. Em seguida cada participante é convidado a partilhar a sua experiência enquanto os outros praticam a “escuta ativa”. Através deste processo fenomenológico de “estar com o que é”, cada um pode vivenciar as suas próprias perceções, bem como as dos outros.

Na segunda etapa, os participantes são convidados a imaginar, a partir deste “atelier interior”, como gostariam que o mundo fosse daqui a 5, 50 ou 500 anos. Não se trata de fabricar imagens, mas sim criar disponibilidade para a sua emergência natural.

Na terceira etapa, após uma breve partilha, cada um reconhece que esses desejos para o futuro estão já a realizar-se como ações no presente, na vida quotidiana. Deste modo, cada indivíduo pode ter uma perspetiva mais ampla sobre as suas ações atuais e sobre a forma como elas podem ser concretizadas, de modo ainda mais eficaz, no futuro.

Depois de cada um ter escutado as suas próprias experiências e as dos outros

participantes, surge a quarta etapa. Nesta há uma tentativa de compreender duas coisas: a ideia de que o todo é maior do que a soma das suas partes e a noção de que existe um potencial invisível que acabará por se manifestar na vida (tal como Goethe observava no crescimento de uma planta). Tal como as abelhas trabalham em conjunto para transformarem os grãos de pólen que trazem, individualmente, para a colmeia, também na sociedade humana é necessário um trabalho de escuta e cooperação para transformar as percepções individuais em construções coletivas para um futuro viável.

Em suma, o projeto *Earth Forum* propõe processos transformativos de autoconsciência e de ligação das dimensões interna e externa da sustentabilidade. Potencia o autoconhecimento e a responsabilidade individual, estabelece vínculos entre os indivíduos, permite a emergência de novas visões partilhadas e fomenta a empatia consigo, com os outros e com o mundo. Sem imaginação não é possível criar uma nova realidade; corremos o risco de apenas legitimar o que já existe. Assim, o exercício da criatividade é entendido como uma capacidade humana fundamental e um imperativo ético para um mundo mais sustentável.

Conclusão

A partir de uma conceção expandida da arte, a *University of the Trees* pode ser considerada uma manifestação artística. Neste projeto, a criatividade é entendida como uma faculdade humana presente em todos os indivíduos. Através de um conjunto de metodologias e estratégias criativas, realiza-se um trabalho a nível da consciência e potencia-se a transformação a nível individual e coletivo. O cuidar de si, dos outros e do planeta é o melhor antídoto para resolver a principal causa da situação insustentável em que vivemos: a alienação do ser humano. O desenvolvimento interior implica o aprofundamento da percepção, das faculdades humanas mais subtis e de uma visão mais holística da existência, isto é, o reconhecimento da interdependência de todas as formas de vida. Só deste modo é possível conciliar recursos internos com uma ação externa adequada, rumo a uma sociedade mais humana e sustentável. Através do aprofundamento da criatividade, neste sentido alargado, todos podemos assumir o papel de artistas na reinvenção do mundo.

Referências

- Adams, D. (1992). Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology. *Art Journal*, 51, n. 2, 26-34.
- Beuys, J. (2011). *Cada Homem um artista*. Porto: 7 NÓS.
- Beuys, J. (2004). *What is Art? Conversation with Joseph Beuys*. Forest Row: Clairview Books.
- Capra, F. (2002). *The hidden connections: Integrating the biological, cognitive and social dimensions of life into a science of sustainability*. New York: Doubleday.
- Hanh, T. N. (2003). *Joyfully together: the art of building a harmonious community*. Berkeley: Parallax Press.
- Sacks, S. (2011). Social sculpture and new organs of perception: new practices and new pedagogy for a humane and ecologically viable future. In Lerm-Hayes, M. C.; Walters, V. (Eds.), *Beuysian Legacies in Ireland and Beyond* (pp. 80-97). Münster: LIT Verlag.
- Sacks, S.; Zumdick, W. (2013). *Atlas of the Poetic Continent: Pathways to Ecological Citizenship*. Forest Row: Temple Lodge Publications.
- Sacks, S. (2018). Sustainability without the I-sense is nonsense: inner "technologies" for a viable future and inner dimension of sustainability. In Tamm, K.; Parodi, O. (Eds.). (2018), *Personal Sustainability: Exploring the far side of sustainable development* (pp. 253-277). London and New York: Routledge.
- Steiner, R. (1981). Man's twelve senses in their relation to imagination, inspiration, and intuition. *Anthroposophical Review*, 3.
- Tamm, K.; Parodi, O. (Eds.). (2018). *Personal Sustainability: Exploring the far side of sustainable development*. London and New York: Routledge.
- Trungpa, C. (1970). *Meditation in Action*. Boston: Shambala.

Nota biográfica

Sara Inácio é escultora, educadora artística e mediadora cultural (Serviço educativo do Museu C. Gulbenkian). Doutoranda em Belas-Artes/Escultura pela FBAUL. Investigadora no CIEBA. Linhas de investigação: Escultura e Sustentabilidade. Licenciada e Mestre em Escultura pela FBAUL.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7142-6146>
Email: saracardosoinacio@gmail.com
Morada: Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa.

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

Autores

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

Editores

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

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

Croma — condições de submissão de textos

Submitting conditions

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

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

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

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

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a 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 Croma* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

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

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

A Revista Croma promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem 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 Croma* envie um e-mail para croma@belasartes.ulisboa.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminar 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 (eliminar também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

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

Custos de publicação

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

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

Declaro que o trabalho intitulado: _____

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

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

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

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 doas 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 subcapítulos.

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 seguintes da Revista "Estúdio", os números seguintes da revista "Gama", os números seguintes 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.

Critérios de arbitragem:

Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de 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/>

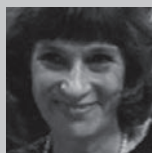
Croma, um local de criadores
Croma, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ADÉRITO FERNANDES MARCOS (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Mídia-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Mídia Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da Artech-Int — Associação Internacional de Arte Computacional www.artech-international.org). 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).

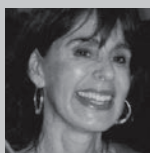


ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, 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 intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Catedrático e Vice-Reitor para o Desenvolvimento 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 Investigação 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. Doutorado em Ciência da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra (UPF), em Espanha, e Licenciado em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro, em Portugal. A sua principal área de investigação é Tecnologia Acústica e Musical, à qual foi introduzido em Barcelona no *Music Technology Group* (MTG) da UPF entre 2001 e 2006. O seu trabalho de investigação 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 Investigação Académica foi amplamente publicada em conferências e revistas *peer review*, colaborando com 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 conferências 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.



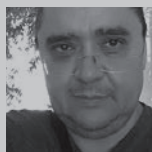
ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade 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.



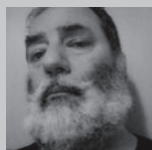
ANTÓNIO CANAU ESPADINHA (Gavião, Portugal, 1963). Mestre em gravura, Slade School of Fine Art, University College London, e Doutor pela Universidade de Lisboa. Professor e Investigador na Faculdade de Arquitetura da na Universidade de Lisboa. Investigador integrado do CIAUD. Realizou 27 Exposições Individuais, 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



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. Jornadas 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.



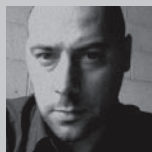
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador 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.



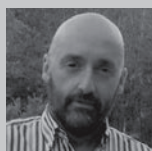
EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



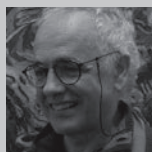
FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma 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 Linnæus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de “O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial”. É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.



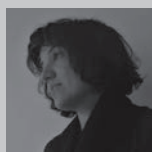
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitetura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de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



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 da 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. Curator 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.



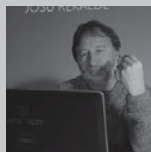
JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya 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 visualidad 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.



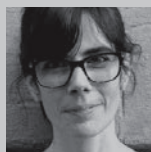
JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade 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 Moscu (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 la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlin, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra (recentemente en The Stone Space (Londres). Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas. Tem dois livros publicados: *La ausencia necesaria (2015)* y *El espacio entre las cosas (2000)*. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (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

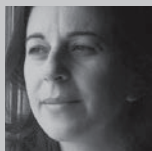
e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas colecções particulares, em Portugal e outros países.



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, Croma e Gama* (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasilis.



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.



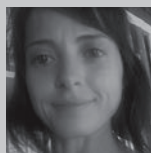
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel 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).



MÔNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i diseg. L'obra artística font de 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.

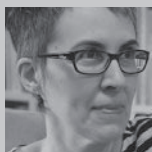


NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. 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 OR 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 (Espanña). 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.

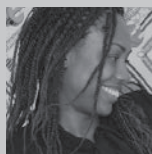
PAULO GOMES (Brasil, Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 1956). Doutor em Artes Visuais (2003 - UFRGS), Estágio Sênior – Pós-Doutorado, no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Artista visual e curador independente. Professor-pesquisador 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). Coordenou entre 2012 e 2019 a publicação *ghay en português?*, como atividade decorrente de seminários realizados com os alunos do PPGAV/CEART/UDESC (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 colecção *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 Croma

About Croma

Pesquisa feita pelos artistas

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

Procedimentos de revisão cega

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

Arco de expressão ibérica

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

Uma revista internacional

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

Uma linha temática específica

A *Revista Croma* centra a sua linha de pesquisa em obras e artistas que tenham uma vertente de implicação social, de compromisso, de cidadania e de denúncia, de intervenção na disseminação ou na criação de novos públicos, não raro justapondo a educação artística informal com a obra de arte mais relacional.

Esta linha temática é diferenciadora em relação às revistas *Estúdio*, ou *Gama*.

Revista Croma — Ficha de assinatura

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

A Revista Croma passou a ser exclusivamente online, de acesso livre, a partir do número 13, no ano 2019.

Preço de venda ao público, números transatos: 10€ + portes de envio

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

Contactos

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

Os quinze artigos que aqui se reúnem, nesta edição da Revista Croma, são também as propostas para uma nova política, esclarecida, crítica, e mais exigente. Podem observar-se padrões de intervenção, que partem de algumas dimensões comuns: a interpelação do observador, a criação de novos públicos, a proposta de contribuir para uma mudança alargada, partindo de questões a que não são alheias as problemáticas contemporâneas. As questões de género, a emancipação pós-colonial, a sustentabilidade, as migrações, a massificação, a globalização, o fim das ideologias e a ascensão do populismo, entre outras, constituem os contextos da atualidade.

Crédito da capa: Lili Mirauda segurando uma das suas provas em Gravura Verde, 2020. Cortesia da artista.

