

TERÇAS-FEIRAS
COM
ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO
CICLO CONFERÊNCIAS



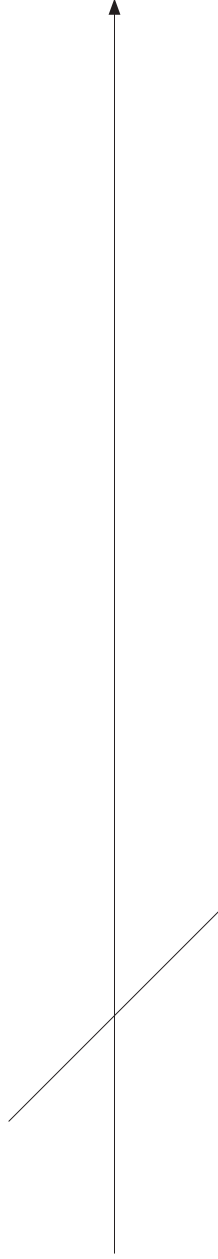
ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.

TERÇAS-FEIRAS
| COM |
ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO
CICLO CONFERÊNCIAS



ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.



ÍNDICE

10 **LUÍSA GONÇALVES**
ÁRVORE - COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.

11 **FÁTIMA LAMBERT**
COORDENAÇÃO CIENTÍFICA (NEAP/CAE-INED/ ESE-PP)

2017

19 **SARA PINHEIRO**
HOMENAGEM A JOSÉ RODRIGUES / NOSSO QUERIDO E SAUDOSO AMIGO
AS QUATRO EXPOSIÇÕES DOS “QUATRO VINTES”
E OUTRAS ATIVIDADES – ESCRITOS, IMAGENS E TESTEMUNHOS

23 **CARLA RIBEIRO**
ALQUIMIA DA IMAGEM: CINEMA
O “ALQUIMISTA DE SÍNTESES”: ANTÓNIO FERRO E O CINEMA PORTUGUÊS

27 **ANTÓNIO FERNANDO SILVA**
ALÉM E DENTRO, PINTURA E ESCULTURA
A METÁFORA DA MORTE NA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA,
NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

33 **LAURA CASTRO**
DA ARTE E DA PAISAGEM I
EXPOSIÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA NA PAISAGEM:
ANTECEDENTES, PRÁTICAS ACTUAIS E PROBLEMÁTICA

37 **DORI NIGRO E PAULO PINTO**
IDENTIDADE É PERFORMANCE?
PEDAGOGIAS DO PASSADO PRESENTES

43 **AUGUSTO LEMOS**
FOTOGRAFIA – REPRESENTAÇÕES E CONCEITOS
AS VIAGENS DE JOSÉ LEITE DE VASCONCELOS (1884-1916):
UMA ACTUALIZAÇÃO FOTOGRÁFICA COM CÂMARAS ESTENOPEICAS

- 49 **MÓNICA FARIA**
IDENTIDADE E COMUNIDADE
APRESENTAÇÃO DE UMA DAS MUITAS TESES
- 53 **PAULA SCAMPARINI**
IDENTIDADE E COMUNIDADE
CARREGADORAS DE ORUN, RESTAUROS E OCAS: OXALÁ!
- 59 **MAURICIO ADINOLFI**
IMAGENS, ARQUIVOS E ACÇÕES
MADEIRA SOBRE MAR
- 63 **CRISTINA PEÑA-RUIZ**
IMAGENS, ARQUIVOS E ACÇÕES
CONSIDERACIONES SOBRE EL USO DEL DIBUJO EN LA COLECCIÓN PARKETT TESINA 65

2018

- 69 **FÁTIMA LAMBERT**
AUTORRETRATO E IDENTIDADE(S)
**OS FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS NA ESTÉTICA EM ALMADA NEGREIROS:
DA MODERNIDADE AO VER**
- 77 **EDUARDA NEVES**
SOBRE O AUTO-RETRATO
FOTOGRAFIA E MODOS DE SUBJECTIVAÇÃO
- 81 **RICARDO LEITE**
PENSAMENTO E POÉTICA VISUAL:
INVESTIGAÇÃO DE ARTISTAS-AUTORES
O LADO OCULTO DO ESPELHO
- 85 **ISABEL ABOIM INGLEZ**
ALQUIMIA DA IMAGEM: FOTOGRAFIA E CINEMA
A VIAGEM

- 89 **LÍGIA ROCHA**
ARTE, ESTÉTICA E IMAGINÁRIO
LIMA DE FREITAS: O SIMBÓLICO DA OBRA PÚBLICA
– CONTRIBUTOS PARA UMA ESTÉTICA EDUCACIONAL
- 93 **FABIANA FERONHA WIELEWICKI**
ALQUIMIA DA IMAGEM: FOTOGRAFIA E CINEMA
ENTRE O LUGAR E A IMAGEM: UM PERCURSO FICCIONAL
- 99 **RICARD RAMON**
IDENTIDADE E COMUNIDADE
LA ESTÉTICA DE LA PORCELANA COMO IMAGEN A PARTIR DE LA CERÁMICA DE LLADRÓ
- 103 **BEATRIZ ALBUQUERQUE**
IDENTIDADE É PERFORMANCE?
ART + INTERNET + PERFORMANCE = BEGINNING OF THE 90S
- 107 **REBECCA MORADALIZADEH**
IDENTIDADE É PERFORMANCE?
VESTÍGIOS DA PERFORMANCE NO MUSEU
- 111 **RITA GASPAR VIEIRA**
PENSAMENTO E POÉTICA VISUAL:
INVESTIGAÇÃO DE ARTISTAS-AUTORES
REVISITANDO O QUOTIDIANO DESLOCALIZADO: O DESENHO COMO MAPA
- 115 **LUÍS FILIPE RODRIGUES**
O DESENHO, A EXPRESSÃO GRÁFICA DOS MECANISMOS DA COGNIÇÃO

2019

- 125 **RICARDO A. P. REIS**
POESIA VISUAL: TERRITÓRIOS DA INVESTIGAÇÃO
POESIA VISUAL EM PORTUGAL (1915-1977): TERRITÓRIOS DE EXPRESSÃO

- 127 **NAIARA GOMES**
ARTE, ESTÉTICA E IMAGINÁRIO
DO PROFETA GENTILEZA AO AT.9+1.ED:
O APORTE DO IMAGINÁRIO NO TRAJETO PROJETUAL DO DESIGN
- 133 **SUSANA PITEIRA**
DA ARTE E DA PAISAGEM
ESCULTURA E TERRITÓRIO: CONTRADIÇÕES, DIALÉTICAS, CUMPLICIDADES E INTERAÇÕES...
- 139 **FÁTIMA LAMBERT**
AUTORRETRATO E IDENTIDADE(S)
ESTÉTICA PESSOANA NO MODERNISMO PORTUGUÊS
- 147 **MAURÍCIO ADINOLFI**
DA ARTE E DA PAISAGEM
O HOMEM INUNDADO
- 153 **SOFIA TORRES**
ARTE, ESTÉTICA E IMAGINÁRIO
O UNCANNY COMO RECURSO ESTÉTICO NAS ARTES PLÁSTICAS

2021

- 161 **DOMINGOS LOUREIRO**
ARTE, ESTÉTICA E IMAGINÁRIO
SUBLIME E CONSTRANGIMENTO
- 167 **MANUELA HARGREAVES**
ESTUDOS FEMINISTAS
**A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NAS PRÁTICAS DISCURSIVAS E INSTITUCIONAIS
DA ARTE EM PORTUGAL PÓS DÉCADA DE 60 – UM ESTUDO DE CASOS**
- 171 **CLÁUDIA GARRADAS**
IMAGENS, ARQUIVOS E ACÇÕES
**A COLECÇÃO DE ARTE DA FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE
DO PORTO: GÉNESE E HISTÓRIA DE UMA COLECÇÃO UNIVERSITÁRIA**

- 175 **FLÁVIA VIEIRA**
PENSAMENTO E POÉTICA VISUAL: INVESTIGAÇÃO DE ARTISTAS-AUTORES
O ARTISTA CONTEMPORÂNEO ENQUANTO ARTESÃO – A PRESENÇA DO FAZER
- 181 **CLAUDIA BAKKER DOCTORS**
PENSAMENTO E POÉTICA VISUAL: INVESTIGAÇÃO DE ARTISTAS-AUTORES
8 CONTOS E UM PROJETO SECRETO – A AUSÊNCIA DE HEIDEGGER
- 185 **CRISTINA SUSIGAN**
ESTUDOS FEMINISTAS
.... A IMAGEM COM CONDUTORA DE UMA JORNADA
- 189 **MARTA TERRA**
SER-SE, SENTIR-SE, CANTAR-SE: MÚSICA E INCLUSÃO
OLHARES SOBRE PROJETOS DO SERVIÇO EDUCATIVO DA CASA DA MÚSICA
- 195 **RICARDO GONÇALVES**
REGRESSO À OFICINA:
REPERCUSSÕES DO MOVIMENTO MAKER NO ENSINO EM DESIGN

2022

- 201 **LUÍS RIBEIRO**
PENSAMENTO E POÉTICA VISUAL: INVESTIGAÇÃO DE ARTISTAS-AUTORES
**OS HABITANTES (IN)VISÍVEIS DA ARTE: UMA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA
ACERCA DO CORPO, DO ESPAÇO, DA DOR E DO DESASTRE**
- 207 **ANA MARTINS**
ALQUIMIA DA IMAGEM: FOTOGRAFIA E CINEMA
**O CINEMA EXPOSTO: ENTRE A GALERIA E O MUSEU,
EXPOSIÇÕES DE REALIZADORES PORTUGUESES (2001-2020)**
- 209 **RUI MAIA**
AUTORRETRATO E IDENTIDADE(S)
**(RE)CRIAÇÃO INDIVIDUAL DO MUNDO: CONCERTOS, EXPRESSÕES
E FORMAS NAS OBRAS PLÁSTICAS DE JÚLIO/SAÚL DIAS E JOSÉ RÉGIO**

TERÇAS-FEIRAS COM ARTE

O projecto “Terças-feiras com Arte” baseou-se num outro projecto que um grupo de alunos da Escola Artística Soares dos Reis, se propôs realizar às quintas-feiras depois de terminadas as aulas diurnas e nocturnas procurando, deste modo, envolver toda a comunidade educativa.

O título desse projecto, “Quintas-feiras com Arte” tinha por objectivo a discussão e reflexão de diversos aspectos do processo de criação artística. Durante esse ano foram convidadas diferentes pessoas a participar, professores, artistas, psicólogos, advogados, entre outros.

Muitos anos depois, apercebi-me que nas nossas Universidades Artísticas se estavam a desenvolver pesquisas com muito mérito no âmbito da realização de Mestrados e Doutoramentos, sobre toda a fenomenologia da Arte, processos criativos e outros aspectos a ela ligados, e que, essas pesquisas, raramente saiam da esfera académica.

Foi assim, que baseada nessa percepção, elaborei uma pré-proposta que apresentei à Direcção da Árvore para saber do interesse em a desenvolver.

Aceite esta, era preciso estabelecer contacto com alguém que quisesse participar no projecto e estabelecesse as pontes necessárias entre a Árvore e o meio académico.

Contactada a Professora Doutor Fátima Lambert, esta abraçou-o com enorme entusiasmo e dedicação, envolvendo o INED – Centro de Investigação e Inovação em Educação da Escola Superior de Educação.

Assim, passados cinco anos, foram realizadas na Árvore e com a pandemia, On-line, muitas sessões de “Terças-feiras com Arte – O Lado Oculto da Investigação”.

Para que este projecto e o trabalho das pessoas que apresentaram as suas pesquisas, não se perdessem no tempo, foi acordado realizar-se um E-Book, que com prazer podemos dizer que está concluído com a participação conjunta da Árvore e do INED e a curadoria da Professora Doutora Fátima Lambert..

Luísa Gonçalves

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

O Lado Oculto da Investigação resulta de uma articulação entre a Cooperativa Artística Árvore e o INED – Centro de Investigação e Inovação em Educação da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, através da linha de investigação *Cultura, Arte e Educação*.

Configurou-se segundo uma ideia da escultora Luísa Gonçalves que me endereçou o convite para realizar esta “curadoria” de eventos artístico-académicos. O desafio foi prontamente aceite e acarinhado. Tomou-se como principal objetivo divulgar a produção científica desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, em contexto de Cursos de Mestrado (2º ciclo) e de Doutoramento (3º ciclo). Incluíram-se, ainda, participações de Pós-Graduados e outros Investigadores, cuja pesquisa e produção científica se revelam contributos significativos para o conhecimento das Artes, da Cultura e do Património – sob diferentes modelos, previstos no Ensino Superior nacional e internacional. Os temas das dissertações, projetos, Estágios (2º ciclo), assim como das Teses ou Projetos de Doutoramento que foram partilhados, abrangem áreas científicas, culturais e artísticas complementares, tendo sido transmitidos pelos próprios autores. Os capítulos correspondem a conferências realizadas entre 2017 e 2022, decorrendo do levantamento de *literatura cinzenta* realizado, prevendo-se que as sessões tenham continuidade. Em 2020 suspendeu-se a programação devido à situação pandémica. Todavia, em 2021 optou-se pela apresentação de sessões em formato online que subsistiram até julho do presente de 2022. Este volume acolhe 36 autores, originando 38 capítulos, procurando o lado oculto dos processos, elucidar enigmas investigativos, desconstruir estereótipos e dando visibilidade à exigência, rigor e qualidade da investigação concretizada nas últimas décadas em Portugal, Brasil e Espanha.

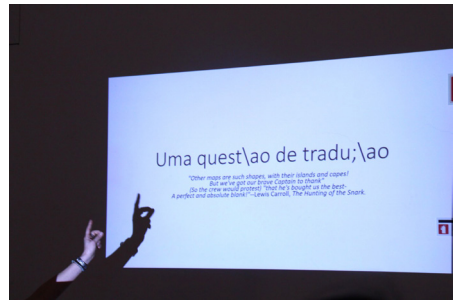
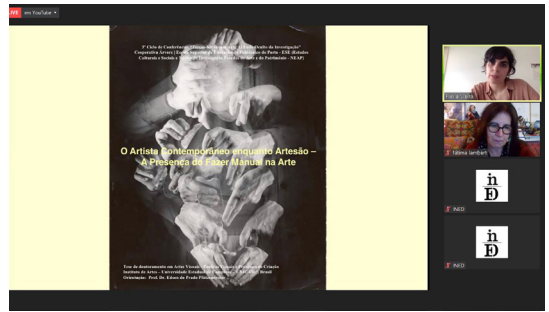
Espera-se que este ciclo de Conferências seja retomado, experimentando novos moldes e propostas, viajando entre o presencial e o *online*, de modo a manter os contributos além do Oceano.

Maria de Fátima Lambert

Coordenação Científica (NEAP/CAE-INED/ ESE-PP)







Zoom Meeting

Marta Terra Silva | INED | hD

O lado oculto da investigação

8 de Março de 2021

A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NAS PRÁTICAS DISCURSIVAS E INSTITUCIONAIS DA ARTE EM PORTUGAL. PÓS DÉCADA DE 60 – UM ESTUDO DE CASOS

Orientadora: Profª Doutora Leonor Soares (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)
 Coordenador: Prof. Doutor Bernardo Pinto de Almeida (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto)
 Ano de defesa: 2019

Escreva aqui para procurar

011 08/03/2021

Problema: Osmundo [Osmo], Luís Ribeiro, 2000.
 Fotografia digital manipulada impressa em papel fotográfico, 21x29cm.
 Fotografia publicada no livro "A Construção de 9/11: Condições e Realidade", Editora AHEAD, 2007.

Ana Andrade



TERÇAS-FEIRAS
| COM |
ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO
CICLO CONFERÊNCIAS

2017

SARA PINHEIRO

HOMENAGEM A JOSÉ RODRIGUES / NOSSO QUERIDO E SAUDOSO AMIGO

AS QUATRO EXPOSIÇÕES DOS “QUATRO VINTES” E OUTRAS ATIVIDADES – ESCRITOS, IMAGENS E TESTEMUNHOS

“As quatro exposições dos ‘Quatro Vintes’ e outras atividades – Escritos, Imagens e Testemunhos” era o título.¹

Depois das inúmeras reuniões, *e-mails*, telefonemas, conversas, entrevistas, visitas, digitalizações e sessões de escrita, o processo de investigação culmina naquele dia e naquele local em que se defende uma dissertação.

Revisito-a passados vários anos, em que estive sobretudo na gaveta, como acontece a muitas dissertações, no sentido em que o projeto não teve continuidade ou não se desdobrou noutros resultados. No entanto, reconheço a sua importância na minha aprendizagem e no meu percurso, na aproximação a temas que permanecem como pano de fundo os meus interesses, como a história da arte portuguesa, as décadas de 60 e 70 e o contexto portuense.

Hoje o meu contacto com a investigação permanece, sobretudo, no seu citado “lado oculto”, se o considerarmos enquanto uma referência ao trabalho de “bastidores”. Enquanto gestora de projetos na esad-idea, Investigação em Design e Arte – o centro de investigação da ESAD, Escola Superior de Arte e Design – assisto os investigadores em todas as fases de natureza administrativa, contratual e financeira dos projetos, num lado mais formal e prático, mas igualmente entusiasmante.

Mas porquê Os Quatro Vintes? O grupo portuense “Os Quatro Vintes” (1968 a 1972) marcou inegavelmente a arte portuguesa, apesar da brevidade da sua atividade. Armando Alves, Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro e José Rodrigues terminaram o Curso de Pintura e Escultura em 1962 e 1963, com nota final de 20 valores, e tornaram-se de seguida docentes da Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Viram na sua camaradagem uma forma de projeção artística e juntaram-se para trabalhar e expor, cada um mantendo a respetiva individualidade no âmbito de uma ação coletiva.

Os Quatro Vintes destacaram-se pela atitude vanguardista de afirmação estética e social com vista à superação das fronteiras regionalistas, num esforço de afirmação no panorama artístico não apenas nacional, mas também internacional. Embora tenham sido bem-sucedidos na projeção das suas carreiras, o projeto



Pormenor do desdobrável das exposições d'Os Quatro Vintes na Cooperativa Árvore e Galeria Alvarez. Árvore-Alvarez: Novembro 1968. Porto: Inova, 1968.

de internacionalização não se concretizou na totalidade. Não por falta de qualidade artística ou até de estratégia, mas antes pelas limitações do seu contexto, que abordam comicamente no manifesto "A Cidade e as Serras ou onde se fala por falar a propósito da nossa exposição coletiva no Porto".² Nele brincam com a rivalidade antiga Lisboa/Porto, ironizando com aquilo que cada cidade tem ou não tem – sejam Museus de Arte Moderna e críticos de arte profissionais, ou caracóis e tripas – numa constatação do fraco desenvolvimento do meio artístico português e da sua macrocefalia. Em Lisboa "há exposições (?)", no Porto "há artistas que se expõem" para tentar ultrapassar os obstáculos que se lhes colocam: a falta de críticos, de imprensa especializada, de galerias, de museus de arte moderna, etc. Em suma, a falta de "estruturas de produção, divulgação e legitimação dos projetos artísticos".³

Pode dizer-se que estas limitações ainda hoje persistem para os artistas portugueses – mais ainda para os portuenses? – apesar de timidamente esbatidas

pela globalização, Internet, viagens low-cost, programas de residências artísticas ou outros apoios.

Na minha dissertação procurei documentar a atividade do grupo (1968-1972): as suas quatro exposições, outras realizações coletivas e projetos não concretizados, apresentando documentos inéditos, que incluem fotografias das exposições, material gráfico (catálogos, folhetos, convite), textos críticos e informativos na imprensa, correspondência e outros materiais.

Para tal, levei a cabo uma pesquisa documental em galerias, museus, instituições culturais, arquivos e estúdios dos artistas. Foram muitas as tardes na Biblioteca Pública Municipal do Porto – ao ponto de reconhecer as bibliotecárias pelo som dos passos – a consultar imprensa escrita em gigantes e luxuosamente encadernados volumes de semanários, diários e revistas.

É ainda de destacar o acesso ao arquivo fotográfico de Ângelo de Sousa, com a preciosa orientação de Paula Pinto, às mais de 300 fotografias que o próprio fez das exposições d’Os Quatro Vintes. Em retrospectiva, vejo a magia dos dias que passei na casa onde Ângelo viveu e morreu, a digitalizar os seus negativos.

A descoberta de um filme da exposição d’Os Quatro Vintes em Paris – raro no âmbito da documentação de exposições – foi uma das grandes surpresas desta investigação, oferecendo um registo experimental sobre Os Quatro Vintes e o seu trabalho.⁴

A recolha de testemunhos dos próprios artistas e outras pessoas envolvidas, apesar de preparada, tomava sempre rumos inesperados e fornecia importantes informações que permitiam à investigação avançar. Por vezes deparei-me com contradições nos relatos ou versões distintas dos acontecimentos, que inicialmente tentei questionar, acabando por assumi-las como naturais pela subjetividade e seletividade da memória humana.

Com este trabalho, procurou-se contribuir para enriquecer o conhecimento sobre o grupo, trazendo à luz elementos novos, numa análise histórica com uma perspetiva mais globalizante que complementa a imagem coletiva. O estudo das suas exposições permitiu ainda conhecer melhor a sua produção individual deste período, as circunstâncias em que foi exposta, as escolhas tomadas na sua exibição, e a sua receção no meio artístico, demonstrando como a documentação de exposições pode ser um elemento importante na construção do discurso da História da Arte.

Passados oito anos, recordo sobretudo uma sensação de descoberta e iluminação quando encontrava uma referência a Os Quatro Vintes que fornecia uma nova pista, que estabelecia uma nova ligação, que desbloqueava a investigação e indicava um novo caminho a seguir na minha aspiração irrealista de obter uma visão total sobre o tema.

Os escritos, imagens e testemunhos constituem diferentes peças de um puzzle que nunca ficará completamente concluído, numa investigação que se vai encadeando entre novas questões e novas descobertas que vão muito para além do dia 19 de novembro de 2013, Pavilhão Sul, FBAUP.

¹ Apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, orientada pela Professora Doutora Lúcia Matos, no Mestrado em “Estudos Artísticos – Especialização em Estudos Museológicos e Curadoriais”.

² OS QUATRO VINTES (1968). “A Cidade e as Serras ou onde se fala por falar a propósito da nossa exposição coletiva no. Porto. [Manifesto]”. Porto: Inova.

³ FERNANDES, João; NICOLAU, Ricardo (2009). “Há avião para Londres. Há artistas que se expõem.” In: *Escultura abstracta nas décadas de 1960-1970: coleção Fundação de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves, p. 17.

⁴ Paris, 1970. Exposição d’Os Quatro Vintes na Galeria Jacques Desbrière em Paris. Película 16mm (16 min.): P/B. Arquivo pessoal.

SARA PINHEIRO – É mestre em Estudos Artísticos – Especialização em Estudos Museológicos e Curadoriais, pela FBAUP. Estagiou no Museu da Imagem (Braga) e integrou o Departamento de Relações Artísticas da Cooperativa Árvore, na qual realizou tarefas de inventariação de obras de arte e prestou apoio na organização de diversas exposições e eventos. Coorientou o workshop Portugal Portefólio Lab no festival Future Places (2011). Colaborou no Festival Trama com textos críticos sobre performance (2011). Foi cocomissária da exposição Pintura ou Não?

(Cooperativa Árvore, 2012) e da exposição Portugal Imaginário – Turismo, Propaganda e Poder 1910-1970 (Casa do Design, 2018). Atualmente é gestora de projetos da esad-idea, Investigação em Design e Arte, Centro de Investigação da ESAD Matosinhos, tendo colaborado em projetos como SINAL – 100 Anos de Design das Telecomunicações e dos Correios em Portugal (Exposição, Casa do Design, 2019), Imagem no Pós-Milénio (Publicação, 2021) e Porto Design Biennale (2019 e 2021).

CARLA RIBEIRO

ALQUIMIA DA IMAGEM: CINEMA

O “ALQUIMISTA DE SÍNTESES”: ANTÓNIO FERRO E O CINEMA PORTUGUÊS

O processo de investigação académica é naturalmente um percurso solitário. No meu caso, segui uma das minhas paixões – o cinema, em particular o cinema dos anos 30 e 40 do século passado. Desta forma, a investigação desenvolvida centrou-se na figura de António Ferro, director do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), procurando analisar o seu pensamento e acção relativamente ao cinema português, ao longo de quase duas décadas (1933-1949) de trabalho político e de acção estética e ideológica, a famosa “Política do Espírito”.

Ferro desde sempre se sentiu seduzido pelo cinema. Bem antes de se ter tornado uma figura política do regime de Salazar, foi autor do primeiro ensaio sobre cinema em Portugal (*As Grandes Trágicas do Silêncio*) e terá sido, seguramente, um dos primeiros portugueses a viajar até Hollywood, onde contactou com figuras conhecidas do mundo cinematográfico americano, como Walt Disney, Douglas Fairbanks ou Mary Pickford.

Assumiu-se como base da investigação o binómio Modernismo/Tradição – artisticamente, Ferro foi um modernista, avesso às convenções estéticas oitocentistas e preconizador de uma nova ordem; politicamente, fez a apologia do Estado autoritário e intervencionista que guia a sociedade e dirige as artes. Não é de espantar, pois, que em 1933, quando assume o cargo de director do SPN, o ex-jornalista utilize o cinema, desde logo, de forma programada, como instrumento de propaganda do novo regime, uma vez que veiculava imagens, símbolos e mitos, com uma força e amplitude que nenhum outro meio de comunicação possuía. De resto, num país com a taxa de analfabetismo mais alta da Europa, o cinema apresentava-se como um dos meios de comunicação mais acessíveis às massas.

O período cronológico escolhido – as décadas de 1930 e 1940 – é para alguns a “idade de ouro” do cinema português: depois da introdução do sonoro no nosso país, em 1931, é neste período que realizadores de nomeada aparecem e que filmes, agora considerados emblemáticos, são produzidos, multiplicando-se as salas de cinema e revistas da especialidade, surgindo as primeiras produtoras nacionais e respectivos estúdios. É igualmente este o espaço temporal de edificação, real e simbólica, do Estado Novo.

O estudo desenvolvido procurou dar resposta a uma série de interrogações: sobre a natureza e orientação do pensamento de António Ferro relativamente ao cinema e ao cinema português; sobre os contornos que a sua “Política do Espírito” assumiu e os resultados alcançados, percebendo o acolhimento que obteve e as resistências que encontrou por parte do meio cinematográfico nacional e, finalmente, analisando as convergências de Ferro com a política imposta por Salazar e, acima de tudo, as divergências.

A selecção do *corpus* documental foi fundamental para obter respostas a estas interrogações. Em primeiro lugar, o fundo documental do Secretariado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, de capital importância para o entendimento da política estatal para o cinema português. Depois, os escritos e discursos de António Ferro, que se relacionassem, directa ou indirectamente, com a matéria cinematográfica e a “Política do Espírito”, onde foi possível descortinar a sua ideologia de representação do mundo e do cinema em especial. Por fim, as fontes hemerográficas, a que se conferiu um particular relevo como manancial de informação de excepcional importância para a compreensão do projecto cinematográfico nacional na época em estudo. Procurou-se que as publicações escolhidas reflectissem diferentes sensibilidades, de modo a alargar o espectro de perspectivas, e que tivessem desempenhado um papel relevante na discussão dos designios cinematográficos em Portugal. Para cada uma das seis publicações seleccionadas (*Animatógrafo*, *Cinéfilo*, *Imagem*, *Kino*, *Movimento* e *Sol Nascente*) fez-se a consulta de todos os números, sensivelmente entre 1928 e 1942, numa análise que procurou, por um lado, estabelecer como o projecto de Ferro para o cinema nacional se coadunou com o pensamento cinematográfico e intelectual coevo e, por outro, o que foi rejeitado desse projecto, quais os motivos e por que sectores da actividade.

Em termos genéricos, é possível afirmar que se conheceu em Portugal, nos anos iniciais do Estado Novo, um apelo totalitário no que à arte diz respeito; perante a questão então discutida – deveria o Estado dirigir a actividade artística? – muitos responderam afirmativamente. No campo cinematográfico, grande parte do debate girou em torno da possibilidade, ou da necessidade, de o cinema nacional se constituir como uma cinematografia distinta de todas as outras, com temas próprios, um estilo autónomo e uma relação privilegiada com os espectadores portugueses, orientada pelo Estado. Esta discussão não era específica de Portugal, verificando-se noutros países, em especial onde vigoravam regimes autoritários e/ou totalitários, como a Itália fascista, que se serviu do cinema como arma para o exercício e para a consolidação do poder político. Neste contexto, a questão fundamental foi a de saber qual era o projecto de António Ferro e, implicitamente, do Secretariado, para o cinema português.



Antonio Ferro.

Consultar para verificação da ausência de direitos de autor sobre a imagem de António Ferro/imagem é de domínio público.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Ferro#/media

Em síntese, pode afirmar-se que o projecto cinematográfico oficial do regime foi de um cinema formativo, para “educar o bom gosto do povo”, sobretudo através dos cinemas ambulantes. Este terá sido o seu fim imediato. Mas o principal centrou-se na propaganda do regime salazarista, só possível com um cinema dotado de um espírito nacional, personalizado. Para a consecução deste segundo objectivo parecem dirigir-se os filmes históricos (como *As Pupilas do Senhor Reitor*, de 1935 ou *Camões*, de 1946, ambos realizados por Leitão de Barros), desenvolvidos muitas vezes a partir de obras literárias portuguesas, bem como o género documental, ambos tão do agrado da personagem em estudo.

Todavia, as concepções de Ferro nem sempre se mostraram em concordância com o pensamento dominante no país. É, pois, com base nas suas concepções pessoais, de cariz mais estético que político-ideológico, que António Ferro defende uma cinematografia plena de sensibilidade estética, procurando incentivar géneros inovadores, como é o caso do cinema do quotidiano ou *cinéma vérité*, ou o cinema poético, fugindo às fórmulas estereotipadas das comédias em voga e aproximando-se do neo-realismo então emergente.

Procurou ainda, através de propostas dirigidas ao Presidente do Conselho, concretizar a sua visão de um Espaço Atlântico, englobando Portugal, Brasil, Espanha e a América Latina, numa irmandade cultural ibero-americana, sustentada

por uma história em comum, uma fraternidade linguística e uma unidade espiritual, a ser construída, primeiramente, através do recurso ao cinema. Sem consequências, contudo. Muito provavelmente, Salazar, no seu rigor normal com as despesas do Estado, terá considerado demasiado caro o plano apresentado por Ferro.

Conclui-se que a realidade produzida pela acção governativa que o Secretariado veiculou não se coadunou com as ambições do seu director. A “Política do Espírito” de Ferro revelou-se a ‘política do possível’, dentro da lógica normalizadora do regime. Tal foi especialmente verdade a nível cinematográfico, quando Ferro viu o seu arrojado projecto de regeneração estética e artística confrontado com os desígnios puramente ideológicos e propagandísticos do cinema salazarista, de horizontes culturais certamente menos largos do que os seus próprios. Da mesma forma, esta “Política do Espírito” gerou uma ‘política de esmola’ para o cinema nacional, que passava a depender da protecção oficial, nos moldes estabelecidos na lei promulgada em 1948, de Protecção ao Cinema Nacional, para poder criar. Há, com efeito, uma politização do cinema português, concretizada pela geração de “serventuários intelectuais” do regime, na expressão de Jorge Leitão Ramos, que se sucedem à primeira geração de intelectuais nacionalistas associados ao período de Ferro no Secretariado. Daí em diante, é fora da ‘asa protectora’ do regime, e de Ferro, que temos de procurar o futuro do cinema português, com o surgimento do movimento cineclubístico e ascensão da geração do Cinema Novo.

CARLA RIBEIRO – Doutora em História Contemporânea, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com a tese ‘Imagens e representações de Portugal. António Ferro e a elaboração identitária da Nação’. Professora-Adjunta na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. Investigadora integrado no CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”, da Universidade do Porto. Áreas

de investigação no âmbito da História cultural contemporânea: políticas e organismos culturais dos regimes autoritários/totalitários, com enfoque no caso português, cinema português e turismo no Estado Novo, estudos folcloristas portugueses nos séculos XIX e XX, em ligação com as questões de identidade nacional. Autora de vários artigos em revistas nacionais e internacionais relacionados com estas temáticas.

ANTÓNIO FERNANDO SILVA

ALÉM E DENTRO, PINTURA E ESCULTURA

A METÁFORA DA MORTE NA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA PORTUGUESA, NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

As regras de cortesia organizam os encontros, determinando formalidades e um vocabulário com a função de estabelecer sentido a uma experiência de comunicação.

Esta circunstância instituiu um grau de confiança necessário para que a partilha seja perceptível e possibilite uma inteligibilidade.

Assim, agradeço à Fátima e à Luísa o convite para participar neste seu projecto e dar-lhes os parabéns por esta ideia brilhante que ilumina o lado escuro. Efectivamente o trabalho de investigação é muitas vezes lunar, trabalhando na sombra, para chegar à luz que é o Conhecimento.

Senti-me lisonjeado com o convite para fazer parte deste projecto que me desafiou a rever e revelar uma acção que, habitualmente, fica na reserva íntima do investigador.

CONTEXTO

Terminada a minha formação em Pintura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, e tendo a minha carreira como professor do ensino secundário atingido uma estabilidade o Mestrado surgiu como uma oportunidade para continuar a estudar. Este era um objectivo não interesseiro, só interessado.

A FLUP tinha uma oferta na área da Arte Contemporânea numa parca oferta geral. Assim, depois de uma primeira candidatura em 1996, fui aceite em 1998.

Senti alguma reticência em aceitar o autor que me propus estudar aquando da 1ª candidatura: João Cutileiro. Para a 2ª candidatura encontrei uma razão e um entusiasmo que problematizava a relação entre A Escultura e a Morte.

A candidatura implicava a apresentação de um pré-projecto e uma entrevista perante um júri de 5 pessoas. O número de vagas era restrito, com cotas para alunos da FLUP, e só havia 3 vagas para a vertente contemporânea de Escultura do Século XX.

No 1º ano o curso funcionava com diferentes Seminários. Uma 2ª parte destinava-se a reuniões de orientação. Por motivos de doença grave do Professor António Cardoso, foi-se instalando algum desânimo e tornou-se delicado gerir a



Manuel Rosa
Sem Título, 1996 – Instalação com areia de fundição – c. 85 x 180 x 480.

situação, quando, já convalescente, o professor se tinha disponibilizado para me receber.

O estado de desânimo terminou com um telefonema do orientador a “puxar-me as orelhas” por não dar notícias. Na reunião de trabalho em que apresentei o trabalho realizado e discuti as possibilidades de desenvolvimento ele acabou por me dizer que tinha entendido o meu silêncio: “não me ia trazer a morte!” E assim, o humor venceu tanatos.

Rapidamente comecei a enviar textos e obtive a sua confiança: “escreve bem. Não vai ter problemas.” Senti que isso também o tinha descansado a ele.

O PROCESSO

O início do processo investigativo foi “bem-comportado”: realizar levantamentos da escultura existente nos cemitérios de Agramonte, Prado do Repouso, Lordelo, Mafamude. Ser impedido de tirar fotos, num deles lembrou dificuldades prosaicas inerentes a qualquer investigação.

Processo lento, de maturação, de leituras, recolha de imagens, publicações, catálogos, jornais, artigos, seguido do tratamento da informação.

Para toda a investigação contei sempre com meios próprios, fazendo com que o prazer pessoal de vaguear pelas livrarias possibilitasse a surpresa dos

encontros. Nesta rede também as Galerias foram importantes e José Mário Brandão e Pedro Oliveira foram generosos no material que disponibilizaram.

Também foram realizados contactos: directamente com Zulmiro de Carvalho, via telefone com João Cutileiro e também para C. M. Évora, por causa de uma obra de José Pedro Croft.

Convém realçar que era parca a informação disponível na internet e, ainda hoje, a BOA informação é escassa e de difícil acesso.

A inclusão de Webgrafia era também uma novidade muito recente.

A ESCRITA

A escrita é sempre uma dificuldade inicial. Só a prática a vai tornando orgânica. Trata-se de um ensaio que faz com que o meio se torne, progressivamente, modo de pensar, lembrando a frase de Louis Aragon: “pensa-se a partir do que se escreve e não o contrário”. Também Nietzsche dizia sobre a máquina de escrever que “a máquina trabalha em conjunto com os meus pensamentos”.

Assim, os dispositivos, a tecnologia, não são neutros e obviamente a construção de um texto realizado num computador é radicalmente diferente de um texto escrito através de outros meios.

As regras deixam de ser abstractas e passam a ser objectivas: compreende-se a diferença entre a oralidade e a escrita, a ser parcimonioso com os adjectivos e a “escrever só o que se quer dizer”, como disse Walter Benjamin.

Os aspectos formais, com as citações e referências bibliográficas, assim como com o arranjo gráfico, foram determinantes, no caso de um texto que se complementa com imagens das obras que analisa. A forma é já conteúdo e é determinante não quebrar a fluidez, para não interromper nem o discurso nem a leitura, quer do texto quer das imagens.

RITMO

O processo de escrita foi iniciado em Agosto, enviada a família de férias e, em Novembro, entrava no processo de impressão da tese, dividida em 2 volumes – a dissertação e o 2º volume constituído pelos anexos, com o levantamento e fichas de obra dos autores estudados.

Trabalhava todos os dias das 16:00 às 20:00 e das 22:00 às 07:00. “O pai virou morcego” constatou um dos filhos.

Tinha o cuidado de terminar a sessão de trabalho quando sabia como continuar e obviamente ir gravando para evitar o que sempre acontece: perder dados, textos, que dificilmente se recuperam.

A TESE

A Dissertação teve por objectivo tentar perceber que tipo de relação a escultura do século XX mantém com a morte. O tema da morte pareceu, à partida, constituir um espaço de investigação interessante, pela constante relacional, histórica e cultural que foi mantendo com a arte e especialmente com a escultura.

O facto de alguns autores contemporâneos terem produzido obras específicas relacionadas com a morte (O Beijo de Brancusi continua no cemitério de Montparnasse, Maya Lin faz o Monumento aos mortos do Vietname, Richard Serra e Peter Eisenman concebem o Memorial do Holocausto – Berlim) foi motivo acrescido do interesse em verificar possibilidades de ligação da escultura, em Portugal, com a Estética e desta com a morte.

Assumiu, a priori, um carácter monográfico na medida em que propunha estudar um tema: a presença da morte na escultura.

Foi, portanto, a partir de um plano abrangente que se organizou a pesquisa, orientando-a para a situação da produção escultórica contemporânea portuguesa, na medida em que foram detectadas obras onde era evidente uma relação com a presença da morte.

Tratava-se, agora, de verificar de que modo a escultura, desde sempre associada ao culto dos mortos e à sua glorificação, mantinha, nas suas preocupações e nas suas formas, ligações ao tema em questão.

O trabalho prosseguiu no sentido de identificar autores e/ou obras que pudessem caber nesta estrutura. Embora presente em obras dispersas, de autores igualmente dispersos, em nenhum deles essa marca era constante, ou única.

Perante o levantamento efetuado, concluí ser metodologicamente mais eficaz, uma abordagem contrastiva e diacrónica, de carácter mais transversal, escolhendo alguns artistas [João Cutileiro, João Vieira, Clara Menéres, Zulmiro de Carvalho, José Pedro Croft, Manuel Rosa, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes] e dentro das despectivas obras só alguns trabalhos que pareceram ser mais demonstrativos e exemplificativos da problemática analisada.

Para organizar a informação fotográfica recolhida foram elaboradas fichas, no sentido de procurar encontrar e organizar tipologias, iconografias, sentidos formais específicos.

O período cronológico estudado inicia-se na década de sessenta, pelo recuo histórico possibilitado, pela importância que esta década assume, no contexto artístico, mas também pelo contexto sócio-político e económico que lhe serve de pano de fundo. Anos de ruptura e de actualização para a arte portuguesa, constituem também um tempo de “libertação” através de uma específica emigração de jovens artistas, mais ou menos forçada, do país.

A pesquisa centrou-se, portanto, no questionar do modo como a produção escultórica se relaciona com a temática da morte, não já de uma forma literal – a produção específica, cultural – mas sobretudo, de forma metafórica. Como se a arte pensasse ainda a morte, exorcizando-a, assim, mas a morte não precisasse já da arte.

O tema não é a morte mas a escultura.

A análise das obras é realizada a partir de um ponto de vista que constata uma presença mais evidente, mais velada ou metafórica. Corre riscos de interpretação mas a leitura que faz parte das obras, parte de um relacionamento tanto com história da escultura, como com a lógica criativa do autor, ao sabor de um fluxo que as próprias obras instauram, a partir do ponto de vista da sua estrutura lógica.

Em suma pretendeu-se verificar como as especificidades desenvolvem uma visão onde o transcendente e o lugar do homem no mundo, acabam por pôr em evidência esse último acto que é a morte.

É evidente que há nesta abordagem uma exegese que vai do olhar ao ver e que toma uma atitude judicativa, especulativa, mesmo numa busca que procura encontrar ligações (Warburg).

Desta forma a metodologia assemelhou-se à de um curador, responsável por organizar, administrar e valorizar bens de forma zelosa.

A DEFESA

Alguns ecos positivos prévios sobre o trabalho que ia apresentar não aliviaram a pressão e tornaram maior a responsabilidade de corresponder à expectativa.

A esta distância é estranho que tenha sido apresentada oralmente e realizada sem Powerpoint! Para a defesa, tinha só uma folha A4, com duas páginas manuscritas.

INCONCLUSÃO

Um trabalho desta envergadura não acaba e deixa sempre fios para desenvolvimentos futuros. Essa é, talvez, a parte mais gratificante.

ANTÓNIO FERNANDO SILVA [XAI] – n. 1962, Valbom – Gondomar.
Artista plástico. Professor Adjunto da Unidade Técnico Científica de Artes Visuais da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.
1991 – Curso de Artes Plásticas – Pintura, Escola Superior de Belas Artes do Porto. 2002 – Mestrado em História da Arte em Portugal [Escultura Contemporânea], FLUP.

2014 – Título de Especialista em Artes, Instituto Politécnico do Porto Exposições.
CAVERNNAME. Maurício Adinolfi + Xai. Quase Galeria e Museu Nacional Soares dos Reis – Ações Estéticas Quase Instantâneas. Curadoria de Maria de Fátima Lambert 19 junho - 6 setembro de 2019 BÓIA.
XAI (António Fernando Silva). Galeria OCUPA – Porto 18/09 - 19/10 2019.

LAURA CASTRO

DA ARTE E DA PAISAGEM I

EXPOSIÇÕES DE ARTE CONTEMPORÂNEA NA PAISAGEM: ANTECEDENTES, PRÁTICAS ACTUAIS E PROBLEMÁTICA¹

ANTES DA PESQUISA

A ideia de avançar para um trabalho de doutoramento remonta a 2006, a uma sugestão de Lúcia Almeida Matos, hoje directora da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, que viria a ser minha orientadora. Encontrando-me então fora do meio universitário e a trabalhar no sector cultural – na Galeria Municipal do Porto, na altura designada Galeria do Palácio – pretendia abordar uma temática que tivesse interesse para o papel que aqui desempenhava, na programação e produção de exposições.

Uma pesquisa exploratória sobre o assunto revelou um volume significativo de publicações e vasta investigação académica, no plano internacional. Era necessário identificar limites de trabalho no interior desta área, o que ocorreu em conversa com Lúcia Matos que formulou o desafio – estudar as exposições de escultura na paisagem, já que estas não evidenciavam a mesma cobertura que outras exposições haviam merecido.

Durante cerca de um ano fiz pesquisa exploratória, recortada pelas fronteiras deste tópico, abrangendo livros, revistas, websites institucionais, plataformas digitais sobre arte e natureza. Ao longo desse ano, o tema foi-se clarificando e a sua definição estabilizando. Quando avancei para os três anos de investigação, um levantamento bibliográfico e documental preliminar estava já realizado e a estrutura do trabalho encontrava-se já montada. Era elementar: exposições; paisagem; exposições na paisagem. Estavam igualmente formuladas interrogações capitais: que motivações presidem à criação de exposições na paisagem? Que questões emergem da fruição artística num contexto de paisagem? Que dispositivos caracterizam esse contexto? Que reflexos se divisam na prática artística em resultado da sua apresentação nestas condições específicas? Que novos problemas se colocam à curadoria artística sediada na paisagem? Que alterações conhecem a colecção, a exposição temporária e a permanente, a autoria e outros conceitos associados ao sistema artístico em tal ambiente? Constitui a apresentação de exposições na paisagem uma via alternativa à atmosfera consumista e de espectáculo que caracteriza a museologia contemporânea?

Os recursos e as estratégias metodológicas mobilizados tiveram como pressuposto o de uma investigação que haveria de ocorrer no território e não no arquivo, com trabalho de campo e não de gabinete, embora com a consciência de que um não sobrevive sem o outro. A natureza do objecto de estudo determinou a visitas aos núcleos expositivos seleccionados e a experiência da paisagem. A pesquisa decorreu entre estudo teórico e percurso activo, consulta bibliográfica e visitas, recolha de informação e práticas de uso. Foram muitas as caminhadas no território, em jardins, parques urbanos e não urbanos, florestas e zonas em reconversão ambiental localizadas em países europeus.

A metodologia assumiu contornos interdisciplinares, fundada em autores determinantes: Hans Belting que aponta como orientação para o historiador de arte, o diálogo entre várias disciplinas das humanidades, em vez do olhar desconfiado que procura as especificidades inerentes a cada uma²; Keith Moxey que considera que a validade da história da arte reside nesta indagação sobre o lugar que ocupa num quadro epistemológico³ e na aproximação a campos das humanidades ultrapassando o preconceito da “passagem ilegal de fronteiras”⁴; Donald Preziosi para quem “a história da arte incorporou uma amálgama de métodos analíticos, perspectivas teóricas, protocolos retóricos e discursivos e tecnologias epistemológicas de diversos períodos e origens”⁵. História da arte, estudos de cultura visual, museológicos e curatoriais constituíram o cenário onde se movimentaram os actores inquiridos – artistas e suas intervenções, museólogos, curadores – e os discursos por eles instituídos nos contextos paisagísticos de apresentação da arte.



Sobre uma obra de Michelangelo Pistoletto, 1993-94 – *Île de Vassivière* - França.

No outro domínio, o da paisagem, a bibliografia conduziu a disciplinas como a arquitectura, arte, geografia, antropologia ou arqueologia, o que impôs a necessidade de consulta de alguns dos autores mais referenciados nestes domínios e a partilha de preocupações científicas e de perspectivas críticas.

Ainda hoje guardo vestígios da operacionalização do trabalho, pastas com os materiais reunidos, fichas de leitura e imagens comentadas que consulto de tempos a tempos.

DURANTE A PESQUISA

Delimitados os campos disciplinares o objecto de estudo e a problemática, definiram-se três tipologias reveladoras das relações entre arte e paisagem, num plano expositivo: parques de escultura; itinerários de arte na paisagem; núcleos de arte e reabilitação ambiental. No interior de cada tipologia escolheram-se três casos assentes em critérios comuns – um caso pioneiro, um de continuidade e um alternativo, situados a partir dos anos 70 do século XX. Os parques seleccionados foram: Yorkshire Sculpture Park, Inglaterra (1977); Parc de Sculptures du Domaine de Kerguéhennec, França (1986); *TICKON Tranekaer International Centre for Art and Nature*, Dinamarca (1993); *os itinerários: Grizedale Forest*, Inglaterra (1977); *Sculpture in Woodland*, Irlanda (1994); *Centro de Arte y Naturaleza*, Espanha (1995); núcleos de arte e ambiente: *Centre International d'Art et du Paysage de l'île de Vassivière*, França (1983); *Montenmedio. Arte Contemporáneo*, Espanha (2001); *Sculpture in the Parklands*, Irlanda (2002).

Abordei a paisagem como espaço expositivo e a exposição como instrumento de construção cultural da paisagem; duas entidades envolvidas na criação de significados contextuais para a arte. Algumas noções, de matriz problematizante, emergiram para qualificar os núcleos expositivos: excêntricos, alternativos, de resistência, de envolvimento, destinados a sujeitos activos, de visão ambulatória; museus-oficina e residência; curadoria partilhada e do imprevisto; museus do tempo; museus por encomenda.

Comecei a tese com a frase: *A visibilidade da arte está largamente, se não mesmo exclusivamente, subordinada ao acto da sua exposição, lugar de contacto entre a arte e o público*. E terminei-a com: *não existe natureza enquanto tal, mas apenas enquanto paisagem; não existe arte enquanto tal, mas apenas em exposição*. O trabalho foi publicado em 2012 pela Fundação Eng.º António de Almeida, por decisão do Dr. Fernando Aguiar Branco (1923-2021) a quem aqui presto homenagem, com design gráfico do professor e amigo Armando Alves, a quem deixo uma palavra de agradecimento.

DEPOIS DA PESQUISA

Afinal, não voltei ao sector cultural e, depois de concluir a tese, ingressei no ensino universitário, na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Os conhecimentos adquiridos, no entanto, tiveram forte impacto no modo como passei a escrever sobre exposições e a reflectir sobre a sua organização e os seus modelos, nos comissariados em que estive envolvida. Por outro lado, permitiram-me orientar disciplinas sobre a história das exposições, dinâmicas curatoriais, práticas museológicas, entre outras. Penso que terá sido um dos primeiros trabalhos em Portugal dedicados às exposições, uma vez que teses e dissertações, revistas científicas, cursos de mestrado e programas doutorais neste domínio surgiram maioritariamente na segunda década do século XXI. Num olhar retrospectivo haveria de considerar que, tal como se tinham já afirmado *walking artists*, os núcleos de arte na paisagem exigiam *walking visitors* e *walking researchers*, categoria em que me incluo.⁶

¹ Tese de doutoramento em Arte e Design defendida em 2010, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

² BELTING, Hans – *L'histoire de l'art est-elle finie? S.l.: Gallimard, 2008, p. 67.*

³ MOXEY, Keith – *The practice of theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History.* Ithaca and London: Cornell University Press, 1994, pp. 24-25.

⁴ MOXEY, Keith – *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History.* Ithaca and London: Cornell University Press, 1994, p. 25.

⁵ PREZIOSI, Donald, ed. – *The Art of Art History: a critical anthology.* 2nd ed. Oxford: Oxford University, 2009, p. 13.

⁶ CASTRO, Laura (2018). *From walking artist... to walking visitor... to walking researcher.* InterArtive. Special Issue Walking Art / Walking Aesthetics. <https://walkingart.interartive.org/>

LAURA CASTRO – Doutorada em Arte e Design pela Universidade do Porto – Faculdade de Belas Artes (2010) e mestre em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (1993). Professora na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, de que foi directora entre 2013 e 2017, e investigadora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da mesma Escola.

Entre o início da década de 90 e 2006, trabalhou no sector cultural. É membro da APHA (Associação Portuguesa de Historiadores de Arte) e da AÍCA (Associação Internacional de Críticos de Arte). Preside à direcção do Círculo de Cultura Teatral/Teatro Experimental do Porto.

DORI NIGRO E PAULO PINTO

IDENTIDADE É PERFORMANCE?

PEDAGOGIAS DO PASSADO PRESENTES

Olhamos para o passado e vemos o presente das instituições de ensino superior em Portugal, e(m) (neo)colonialidades, reflexo de práticas quotidianas de discriminação racial e xenofóbica, que criam barreiras (meta)físicas para entrada e permanência de pessoas diversas em seus espaços.

Aqui trazemos uma fotografia gentilmente cedida pela Sra. Cláudia Henriques, presidente da Associação Luso-Africana Ponto nos Is, que revela a sub-representatividade negra na Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, nos anos 50, onde a Sra. Cláudia esteve como aluna.

A fotografia sinaliza um modelo pedagógico ainda presente, ancorado num passado que (não) se quer manter. Passados mais de 60 anos a imagem é a mesma na Faculdade de Belas Artes do Porto, FBAUP, onde há pouco fomos alunos.

Chegamos na FBAUP em 2013, para estudos de pós-graduação. No primeiro ano de investigação soubemos da existência de projetos em comunidades menos favorecidas de ex-colônias portuguesas. Fomos convidados a ir a uma das ações num país africano, com intuito de desenvolvermos atividades voluntárias junto à comunidade local. Mediamos ações disparadoras do *Laboratório dos Sentidos: exercícios para despertar a alma*, apoiadas na performance art, arte/educação e arteterapia.

Foi um momento de muita aprendizagem, mesmo a organização tendo nos colocado em alojamento separado do restante do grupo que viajara conosco. Esse fato gerou problemas de comunicação, dificultando nosso acesso a programação das outras atividades. Assim, nos debruçamos sobre nossas ações querendo auscultar as inquietações das pessoas envolvidas na formação que havíamos proposto e, por isso, não chegamos a tempo para participar de uma exposição final da qual não tínhamos conhecimento. Tal desencontro serviu para que a organização do evento apontasse nossa atitude como um *mau exemplo*.

Desde então, apropriamo-nos do termo *mau exemplo* como uma lente para lermos o mundo, e conduzirmos nossas práticas artísticas, pelos olhos da transgressão. Depois dessa viagem, descortinou-se o véu que impedia de mirarmos as pedagogias adotadas pela FBAUP e pela UPorto, que comumente envolvem as dificuldades em reconhecer e mudar seus problemas estruturais.

Passados anos, com a finalização de nossas investigações, ainda hoje não compreendemos as ausências no currículo oficial dos cursos da FBAUP de epistemologias, história e práticas artísticas e educativas dos países utilizados como laboratório vivencial de suas pesquisas. Também não entendemos os porquês de haver tão poucos corpos discentes (não-brancos) vindos desses países e nenhum docente (não-branco) a ocupar suas carteiras.



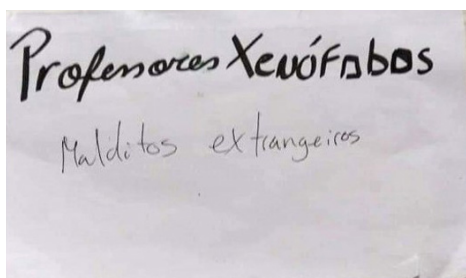
Fotografia inserida na exposição Travessia, Bienal da Fotografia do Porto, 2021.
Acervo: Cláudia Henriques, 1959.

A FBAUP preserva um corpus académico maioritariamente branco euro-centrado, sem qualquer representatividade dos países antes colonizados, implicados em suas. E assume o termo decolonial em suas práticas, mostrando sua contradição, denunciada por um fazer estratificador em vez de uma real ação transformadora para ambos os lados. Permanece um projeto pedagógico de uma política colonial cunhada na xenofobia e no racismo estrutural.

Algumas ações autodenominadas decoloniais funcionam como uma espécie de pedagogia paralela que precisa ser justificada às plataformas financiadoras, para dar conta de uma demanda social que a faculdade não deseja oficialmente se comprometer nem reparar.

Estudantes vindos de países, antes colonizados, ao tentarem estudar na FBAUP e na UPorto, são obrigados/as a pagarem propinas exorbitantemente mais caras que estudantes nativos/as. Países explorados, e estudantes descendentes de pessoas que foram historicamente exploradas, por Portugal, continuam a serem explorados/as em todos os sentidos, enquanto instituições de ensino portuguesas pregam modelos pedagógicos que dizem acolher a diversidade e a decolonialidade em suas práticas. Esse conceito ajusta-se melhor ao modelo neocolonial.

Compondo a camada arqueológica da pedagogia das exclusões, somam-se casos de racismo e xenofobia que vivenciam ordinariamente estudantes vindos de outros países da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP. Casos negados e encobertos pelas instituições de ensino portuguesas, denunciando a imagem de um passado encardido que passa em branco.

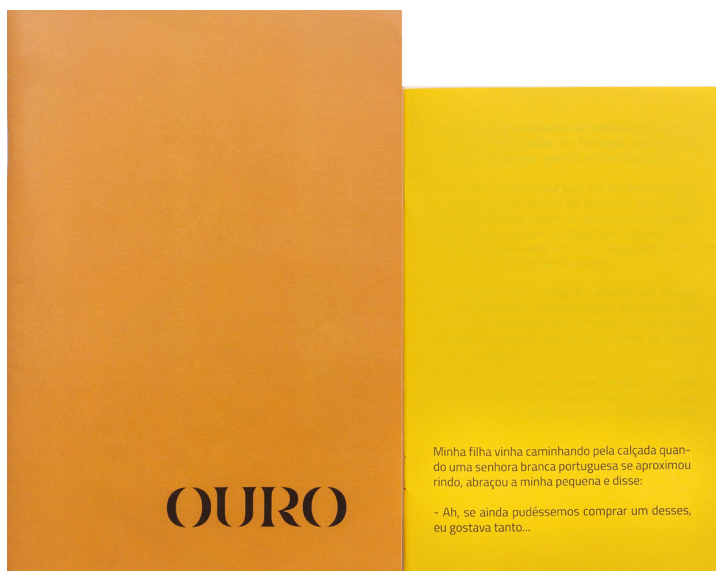


Registro imagético de depoimento presente na intervenção promovida pela AEFBAUP, figurado no fotolivro Ouro, de Maurício Igor, Porto, 2020.

"Alforria", Paulo Pinto, 2021

Intervenção performativa feita sobre stencil do movimento Cancela a propina, nas ruas do Porto. Fotografia inserida na exposição Travessia, Bienal da Fotografia do Porto, 2021.





Fotolivro Ouro, de Mauricio Igor (2020), exibido no Atelier Logicofobista, na exposição Anuário20, Galeria Municipal do Porto, 2021.

Fotografia: Dinis Santos.

Em 2019, a Associação de Estudantes da FBAUP – AEFBAUP provocou uma ação simbólica de partilha pública comunitária, criando um painel, onde discentes poderiam expor insatisfações em relação ao processo de ensino-aprendizagem, por não encontrarem espaço seguro para denúncias na instituição.

A denuncia fixada na parede das Belas Artes atesta casos de xenofobia exercidos numa construção pedagógica que define lugares de poder na relação docente/discente. No dia seguinte surgiu uma resposta anónima que reafirma a continuidade da discriminação e a perpetuação da impunidade em outras relações dentro da comunidade académica.

Mauricio Igor, artista afro-brasileiro, frequentou a FBAUP durante o ano lectivo 2019/2020. No final da mobilidade o artista criou o fotolivro Ouro (2020), um corpus de retratos, imagens dos medias e relatos de pessoas sobre casos de racismo e xenofobia dentro-e-fora do espaço académico.

A criação de Ouro foi confirmada pelos embates que o artista sofreu em sala-de-aula, vendo-se confrontado por meio de falas negacionistas de uma professora e colegas, que duvidaram dos relatos de violência académica e diversas que ele apresentou em seu projeto de pesquisa. Ouro reluz aquilo que a FBAUP tenta esconder, que está latente em suas paredes, do bar às casas de banho, e nas falas docentes/discentes. Ouro é uma tentativa de justiça social diante de uma estrutura que exclui, estratifica e violenta.

PEDAGOGIAS DA PERGUNTA

Para avançarmos nessas discussões, é preciso enfrentarmos os medos do passado e os egos da negação, culpa e vergonha que recaem sobre nós, como cita Grada Kilomba (2019). É preciso reconhecermos o fracasso das pedagogias (neo) coloniais maquiadas pelo modismo acadêmico (pseudo)decolonial. É preciso assumirmos um posicionamento crítico, ético, concreto e transformador, que exige comprometimento das pessoas que estão em lugares de poder e privilégio nos espaços educativos, culturais, artísticos etc., onde fundam-se e replicam-se as exclusões.

Não devemos temer o enfretamento da pergunta de uma pedagogia radical que exige de nós engajamento político que não vacila em ações educativas espontaneistas, mas atua como resposta substantivamente democrática e anti-autoritária, não somente preocupada com questões técnicas, metodológicas e com relações acadêmicas, mas com posicionamento contra a estrutura capitalista, neo/colonial que impera nos espaços educativos, culturais e artísticos (FREIRE; FAUNDEZ, 1985).

Precisamos de uma pedagogia de respostas radicais, não apenas pautadas no reconhecimento de fragilidades e autocomiseração subjetivas e institucionais, mas no compromisso com a reparação das violências e exclusões históricas onde se fundaram, e ainda se fundam, os espaços de educação, cultura e artes portugueses.

Assim, provocamos (quem faz) a FBAUP, a Uporto, e demais instituições acadêmicas, culturais e artísticas de Portugal a responderem as perguntas de uma prática pedagógica radical que continua à espera de respostas radicais aos problemas diversos que perpetuam em seus espaços e que necessitam de urgente reparação.

Voltemos ao início. O lado oculto de nossas investigações, que serve de pano de fundo para nossas práticas pedagógicas, artísticas, políticas, relacionais etc., são nossas memórias, que encontram ressonância em outras memórias que pisaram/pisam no chão por onde passamos, e tudo que implica o investigar na FBAUP, e nas instituições portuguesas que ainda se banham em mecanismos coloniais negados por seus agentes.

Esse texto não dá conta dessas histórias. É preciso mais luz para iluminar tantas sombras, mais tinta para enegrecer o branco papel.

Outro dia voltamos à FBAUP para resolvermos uma questão burocrática, e um estimado professor ao nos ver no salão de entrada, soltou: “Vocês falam mal daqui, mas vivem e amam aqui”. A colocação nos causou surpresa. Lembrou-nos da maldita frase: “Volta pra tua terra, pra tua casa”, entoada por xenófobos, racistas, fascistas. Em seguida refletimos que amar e conviver não significa negar os erros. Temos uma relação afetiva com essa casa, com as pessoas que fazem parte,

mas reconhecemos as contradições que permeiam suas estruturas marcadas pela colonialidade e os poucos esforços usados para combatê-la, e quase nenhuma resposta reparadora.

Aqui lembramos ao estimado professor, e a qualquer pessoa interessada, que a história da FBAUP está diretamente ligada à história do Brasil colonial, criado por Portugal. Seu prédio foi construído por um brasileiro retornado, casado com uma brasileira nata aia de D. Teresa, imperatriz do Brasil, que com o dinheiro brasileiro adquirido em lógica colonial conseguiram erguer o palacete onde hoje assenta a faculdade. Ou seja, essa casa também é nossa, casa de brasileiros no Porto. Mas essa é uma outra história que depois contamos.

Talvez seja daí que nasça essa contradição histórica de amor, convivência e negação, pois quando adentramos nos espaços da FBAUP inevitavelmente tocamos nossa ancestralidade e nos reconhecemos, e nos religados a todas as pessoas que foram apagadas da história do Brasil para que a história das artes do Porto, Portugal, fosse forjada, como ainda continua a ser. Até quando?

Referências Bibliográficas:

ALMEIDA, Mauricio Igor, Ouro. Foto livro. Porto, 2020.

FREIRE, Paulo; FAUNDEZ, Antonio. Por uma pedagogia da pergunta. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1985.

KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação. Episódios de racismo cotidiano. Orfeu Negro, Lisboa, 2019.

DORI NIGRO – Residente no Porto, Portugal. Performer, pedagogo e arte/educador. Nasci numa família trabalhadora da zona rural e da pesca litorânea do estado de Pernambuco, Brasil. Enveredei pelo caminho das artes através do teatro amador comunitário. Acessei os estudos escolares e acadêmicos por meio de políticas públicas de cotas raciais. Atualmente desenvolvo investigação no doutoramento em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra. Realizei estudos de mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas pela FBAUP; especialização em Arte Educação; bacharelado em Comunicação Social, com habilitação em Fotografia; e licenciatura em Pedagogia. Sou cocriador, com Paulo Pinto, no Tuia de Artíficos, coletivo de criação e prática artística e do Laboratório dos Sentidos através de projetos nas áreas da arte/educação e arteterapia. Sou membro da União Negra das Artes, UNA. Cocriei, com Paulo Pinto, a performance PIN DOR AMA, sob a curadoria de Cristina Grande e Pedro Rocha, Serralves, 2020.

PAULO PINTO – Brasil/Portugal. Performer/Multiartista, Arte/Educador, Arteterapeuta, Psicólogo, Professor. Pós Doutorando em Arte Contemporânea, Universidade de Coimbra (António Olaio); Doutor em Educação Artística, FBAUP (José Paiva); Mestre/Licenciado/Bacharel em Psicologia; Especialista em Representação Teatral, Arteterapia, Educação, e Abordagem Sistêmica da Família; Licenciado em Artes Plásticas; Licenciando em Teatro. Interesses: Performance/Cruzamentos, Auto/foto/biografia, Memória, Ancestralidade, Cultura Popular, Corpos dissidentes, Decolonialidade, Perda/luto, Saúde mental. Colaborador no Sintoma (Rita Castro Neves), na Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual (Teresa Eça, Ângela Saldanha), no C3 – Célula de Resistência Educativa e Artística (Jesus Agra-Pardiñas e Cristina Trigo), no Laboratório de Criatividade e Saúde Mental e no Coletivo Tuia de Artíficos (Dori Nigro). Bolsa/ Investigação: Fundação Carolina, Espanha, 2016; CNPq, Brasil/Portugal, 2013-2018. Trabalhos recentes: Palha Encantada, Residência Artística, 2021, Campus Paulo Campus e Silva (Tiago Guedes e Cristina Planas); Pin Dor Ama, Bienal da Maia, 2021 (José Maia), Museu como Performance, Serralves, 2020 (Cristina Grande e Pedro Rocha).

AUGUSTO LEMOS

FOTOGRAFIA – REPRESENTAÇÕES E CONCEITOS

AS VIAGENS DE JOSÉ LEITE DE VASCONCELOS (1884-1916): UMA ACTUALIZAÇÃO FOTOGRÁFICA COM CÂMARAS ESTENOPEICAS

Para mim, que investigo cousas e lembranças do passado, e nelas me encabrenho, as povoações prendem-me, muitas vezes, mais pelo que foram, do que pelo que são.

José Leite de Vasconcelos

Em meados dos anos 80, em prospecção arqueológica na Beira Alta, tive um primeiro contacto com a obra de José Leite de Vasconcelos, *De Terra em Terra: excursões arqueológico-etnográficas através de Portugal (Norte, Centro e Sul)* e em particular com as referências a esta zona. Já nessa altura senti, por várias razões, que esta obra era um excelente material para a produção de imagens fotográficas. A ausência quase total de imagens numa obra que tanto as exige, solicita-nos procurar esses vestígios.

A partir da minha actividade docente na Escola Superior Artística do Porto, no Curso Superior de Fotografia, leccionando a cadeira de Introdução à Expressão Fotográfica, fui trabalhando com os alunos, ano após ano, processos fotográficos alternativos, registo fotográfico através de câmaras fotográficas estenopeicas, câmaras que foram utilizadas na fotografia artística de fins do séc. XIX.

A ideia geral era que procurasse lugares e monumentos onde aparentemente o tempo cristalizara, não apresentando qualquer alteração visível; mas interessaria também fotografar o que reanimasse a evocação escrita, entretanto atravessado pela transformação temporal com paradigmas de gosto actuais. Apesar das imagens se basearem em textos positivistas de grande rigor, inscrever-se-ia, no meu momento cultural e na minha aprendizagem cultural, geral e específica da fotografia. E, naturalmente, na própria evolução dos utensílios técnicos que iria utilizar.

Desde logo teria de atender à própria evolução do olhar sobre a fotografia, já marcante quando Leite de Vasconcelos iniciava as suas excursões sem levar fotógrafo.

Tentar apropriar-me do espaço observado por Leite de Vasconcelos, traduzi-lo com câmaras estenopeicas, a partir da sobrevivência das suas rigorosas

observações e descobrir aí os efeitos do olhar no tempo, foi um desafio. Hoje, a apropriação do passado é um processo crítico.

Claro que nem mesmo Leite de Vasconcelos, como qualquer positivista convicto é perfeitamente isento de subjectividade. As suas observações estão carregadas de ideologia inconsciente.

O processo implicava o acompanhamento passo a passo dos caminhos descritos na obra e guardar para uma fase posterior sobre o terreno a selecção de motivos do percurso a fotografar, reconstituindo a sua pesquisa apenas quando se encontram, ainda hoje, suportes materiais, fotografar o que sobrevive das suas observações, paisagem, espólio ou curiosidades.

Pretendia assim representar o observado por Leite de Vasconcelos, atendendo à atmosfera fotográfica da época, averiguando dos efeitos de uma produção fotográfica actual. As imagens estenopecas têm um sentido aparentemente antagónico do documental, insinuam um tipo de imagem em concordância com as preocupações fotográficas da época de Leite de Vasconcelos, concepções que lhe seriam alheias.

Apesar do tipo de câmara e do processo instrumental que utilizei, sabia que as imagens obtidas reproduziriam os paradigmas do meu tempo e do meu conhecimento da história da fotografia.

O problema é de fundamento técnico e epistemológico e não é novo, já se levantara com certa acuidade com os artistas americanos da “New Topography”, embora eles se baseassem em imagens e não em descrições.

DEFINIÇÃO DA PESQUISA

O ponto de partida da minha investigação era uma obra, longa, minuciosa e pioneira: *De terra em terra*. Ora, entre 1884 e 1916, datas dos percursos realizados por Leite de Vasconcelos, a fotografia sofreu profundas alterações: devido à invenção de processos secos sobre filme e aparelhos portáteis e sua industrialização, as fotografias tornaram-se mais acessíveis e mais visíveis nas ilustrações.

Leite de Vasconcelos viajava sozinho e nos sítios por onde passava ia solicitando informações às pessoas mais cultas e aos párocos que muitas vezes serviam de guias.

O facto de tentar traduzir aspectos conclusivos da narrativa de Leite de Vasconcelos com imagens produzidas por mim na actualidade, levanta diversos problemas teóricos como problematizar as evidentes diferenças entre literatura e a representação fotográfica, acentuando a percepção do tempo, quer na generalidade do tempo cronológico e do tempo subjectivo, quer neste caso específico que assumi e que contrapõe temporalidades muito afastadas. Problema que orientava a minha opção de fotografar com câmaras estenopecas.

Esta investigação foi materializada na organização de um corpo iconográfico que documentasse as viagens descritas por Leite de Vasconcelos e na produção de exposições fotográficas circulando de preferência nos espaços correspondentes às viagens.

À obra *De terra em terra* fiz corresponder uma colecção de imagens que representam uma geografia cultural do meu país, objectivo que foi também o do autor referido.

Algumas das minhas fotografias repetem o local da tomada de vista do fotógrafo anónimo ou dos desenhos.

Ressalvando a minha evidente subjectividade em algumas tomadas de vista e a presença de elementos do progresso técnico de que sei datar o momento da sua introdução, fios e equipamentos eléctricos, pavimentos, pontes então inexistentes e algumas construções recentes, também pude verificar que muitas das referências de Leite de Vasconcelos a objectos e paisagens, permanecem como intocáveis através do tempo. Como fotógrafo e para manter a reconstituição das referências de Leite de Vasconcelos fui obrigado a enquadrar motivos isolando-os de transformações mais evidentes.

Com todas estas precauções, excluindo qualquer simulação, quando fiz a selecção dos motivos os respectivos enquadramentos pude verificar pelas várias exposições que produzi, que conhecedores de Leite de Vasconcelos, como eu, consideravam que as fotografias actuais retratavam o Portugal do período descrito pelo arqueólogo o que me faz admitir as armadilhas da memória, mas ainda o uso legítimo das legendas como fonte.

O que tinha de reconstituir, tendo como horizonte as suas avaliações escritas era impossível, mas as legendas passavam a funcionar como recomendações.

Nos finais dos anos 70 conheci e apreciei os grandes paisagistas, nomeadamente Ansel Adams e Brett Weston e, posteriormente, nos anos 90 a *New Topography*, com a estadia no Douro para fotografar ao jeito do *Geological Survey*, o geólogo e fotógrafo Marc Klett, então diretor do projeto de refotografia do Oeste Americano.

No entanto, talvez por me sensibilizarem as paisagens de Emerson e reencontrá-las nos meus passeios pela região de East Anglia (Inglaterra), entusiasmei-me pelo seu naturalismo, não apenas pela característica artística que entra na fotografia oficialmente mas pelo jogo intimista que provocam. Nesse sentido, realçar efeitos fotográficos relacionados com a aprendizagem da História da Fotografia neste trabalho é sempre a sensação naturalista de Emerson que mais influencia as minhas imagens e que a câmara estenopeica permite acentuar mas desde 1885-1886, a paisagem artística domina a consciência de todos os fotógrafos amadores e mesmo a de profissionais como Emílio Biel e Domingos Alvão.



“Na igreja notei uma porta lateral antiga, com arco de volta redonda, e capitéis ornados de figuras de animais e folhagens”.



“Na Serra tinha havido frades noutro tempo. Lá estavam em cima, a alvejar, o convento e a igreja”.



"O meu intuito, indo a Ourique, era fazer uma excursão ao célebre oppidum da Cola, que fica no concelho".



"... e estivemos na capela românica de S. Pedro, que jaz desmantelada num ermo".

Isto também explica a minha adesão a uma certa liberdade em relação à perspectiva da paisagem e das tomadas de vista.

Claro que, na selecção das legendas, procurei quase sempre as que me pareciam ter um sentido literal, já que era esse o espírito do positivismo para a interpretação científica.

De facto foram efectuadas trinta e duas exposições, tendo alguns locais recebido mais do que uma exposição.

Hoje o documento é um objecto social, portanto dotado de intencionalidade, inscrevendo-se em qualquer suporte físico. Uma teoria da documentalidade pode desenvolver-se como uma ontologia, uma questão tecnológica sobre a sua distribuição e aplicação e uma pragmática ética e jurídica sobre o que ele implica.

No documento inscrevem-se categorias como forma, como signo portador de sentido intencional e como médium. É ainda um vector de poder quando aceite como autêntico, isto é, como verdade partilhada, seja no suporte em papel seja no informático.

Produzi uma série de imagens que um século depois, nos dão o percurso de Leite de Vasconcelos. Para isso excluí a maioria das referências intangíveis e as referências que não se coadunavam com os relatos.

Pode reproduzir-se um século depois uma imagem mental, de uma materialidade que evolui tanto como o imaginário do homem? Ao fazer das análises de Leite de Vasconcelos as legendas das minhas fotografias, juntei duas fontes que garantem uma aproximação de autenticidade, implicando, naturalmente, um horizonte crítico da Fotografia.

AUGUSTO LEMOS – Nasceu e reside no Porto. Doutorado pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona é Professor Adjunto na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, onde leciona desde 1994. Tem artigos publicados sobre o Caminho de Santiago e sobre História da Fotografia do séc. XIX.

Expõe regularmente há dezenas de anos, com exposições individuais e coletivas, salientando as últimas três exposições individuais: 8 hours before; Bloody Landscapes e I Love My Bicycle.

MÓNICA FARIA

APRESENTAÇÃO DE UMA DAS MUITAS TESES

APRESENTAÇÃO DE UMA DAS MUITAS TESES

A comunidade quilombola de Conceição das Crioulas | fica no Brasil | no Estado de Pernambuco, | no Município de Salgueiro. | |

A comunidade é também conhecida nos quatro cantos do mundo, desde 2001, pelas suas bonecas de fibra de caroá. Elas são lindas! E cativam o olhar até do mais distraído, | mas quando alguém realmente decide “perder-se nas horas” para ouvir a história que cada boneca carrega consigo, | a boneca só não chega – é preciso fazer o pé à estrada e ir até lá, ver o território | fazedor de histórias, de vidas, de saberes, | é preciso ir à procura do outro, ou devo dizer à procura de si próprio? | Foi o que aconteceu com um amigo de uma amiga que é amiga de um amigo meu, que encontrando | essas lindas bonecas numa banca de artesanato da Conceição das Crioulas, decidiu | mudar o rumo da sua viagem e dar um saltinho à comunidade, | acabando por ficar ali uma semana, fotografando e | até fazendo oficinas com as crianças... “Elas estavam todas ali, porque não!?” | -Depois, procurei encontrar vestígios dessa passagem do fotógrafo pela comunidade, | mas na Conceição é tão normal aparecer alguém, que por qualquer motivo | precisa de estadia, acaba por ficar mais um dia, anda por lá, | conversa, tira fotografias, dá oficinas, vive e | segue o seu caminho... por isso, não sei quem é aquele amigo da amiga que é amiga de um amigo meu. Mas existem uns amigos | que a comunidade não esquece, porque uma vez | feito o caminho nunca mais se cansaram | de o repetir... num ir e voltar, e voltar | a ir e ir a voltar... é o Identidades, | por isso perguntar pelos portugueses da Conceição muda todo o sentido da presença dos Portugueses no Brasil. Passem lá e falem de Portugal ou do Porto e vão ouvir imediatamente, | Conheci Paiva? | E Tiago? | Conhece Helena, né!? E ela já casou? | Cadê Carla, do cabelão? | Lembro muito Rita, sabe? | Iva vem quando? | E André, não vorta mar não? Tem aquela minina que teve cá uma vez... | comé qué o nomi dela, ah Tatiana | E tem Cátia! É mermo. | Joana, lá no Sítio Paula | Lembra Zé, sempre com o seu café... | E aquele negão de Moçambique? Rogério. | Teve um ano em que veio o crioulo dançante, Toni Cabo verdiano. Quanta saudade! Como vai todo o mundo? | Ouvi dizer que eles lá moram todos juntinhos, viu!? | O Identidades e a Associação Quilombola de Conceição das Crioulas conhecem-se desde 2003 e é sempre a somar, ano após ano, a amizade... | |



Fotografia: Adriana Oliveira.

De maneira que, em 2012 toda a gente já sabia que eu estava a fazer as malas para passar uma boa temporada na comunidade, que me lembra de andar de pé descalço, na luta, | desafiando o que é tido por adquirido, colocando em causa as histórias que ninguém jamais ousa questionar. E que desde 1995 | o fazem dentro da própria escola pública, conquista gradual pelo direito à educação escolar quilombola. | vídeo | Pausa. Toda a envolvimento que o Identidades e a Associação Quilombola de Conceição das Crioulas (AQCC) me possibilitou de realizar com a comunidade, fez com que na minha mala eu preparara um conjunto de aprendizagens que havia obtido até então | que eram, e continuam a ser, muito importantes, estudos sobre currículos escolares, | levantamentos científicos sobre pedagogias diferenciadas, | leituras sobre a Lei de Bases enquanto estratégias políticas para lutar pelo direito à educação diferenciada e para pesquisar aprofundadamente a construção do Projeto Político Pedagógico Quilombola (PPP_Q), sendo que o meu objetivo era entender | mecanismos na ação de formação de professores e professoras quilombolas para entender a implicação das artes na construção de um currículo diferenciado. | Mas viver lá não é tanto ir em busca do outro, é ir em busca de si próprio, | não é observar o outro é observar-se sobretudo a si próprio e foi quando percebi, ao fim de algum tempo | (penso que foi quando o computador queimou e perdi 3 meses de registos) que o que era mesmo preciso era | lutar com a minha essência, era a entrega, porque como refere a Diva | “quem está dentro no viver, no fazer...” sabe que não dá para separar |

o corpo que vai à escola, da vida pela luta do território | da alma que respira e transpira pela resistência da cultura de um povo. | E que isso sempre acontece com outros corpos, outras vidas, outras almas. | |

De maneira que a minha tese | que se baseava em muitas linhas cheias de tabelas e objetivos predefinidos esqueceu-se de mim, e sempre acabava por me devolver | isto | e muitas estrelas | E visitantes madrugadores | muitas histórias | E sementes de mucunã | e isto | de caroá | e mais tinta de aroeira para pintar | E mais barro para meter as mãos | ou o corpo todo | e passarinhos njingiritane que me vieram segredar aos ouvidos que tudo isto é educação... | que a escola e a comunidade é uma só | ou que a escola é apenas mais um espaço de encontros e partilhas e aprendizagens... e que desde a infância a escola crioula | trabalha um currículo artístico na medida em que ao viver na Conceição pude confirmar que o que existe é constantemente um ato criador, | de autor perante os meios, as ideias, os recursos, as técnicas, a repetição | com o algodão | com a história | e com o território | Aos poucos percebi, que se eu estava implicada, porque quem vive na comunidade implica-se, então eu só tinha que dar e receber, esse é, eu acho, o mais sincero da pedagogia crioula, dá o que tens, recebe o que estás pronto a receber. | Mesmo que ainda não estejas pronta, recebe e guarda, voltaremos a isso mais tarde | Não sou eu e tu que voltaremos a isso mais tarde é o próprio ritmo que determinará essa volta... | Foi aí, numa introspeção profunda que me mostraram que implicar as artes na construção do currículo diferenciado | é praticar metodologias, processos outros, | tão outros que nunca neles ouvira falar antes... | Foi então que o trancelim me tomou... | vídeo | “Essa minina tá fazendo educação artística porque ela é uma artista e está fazendo nas escolas quilombolas de Conceição das Crioulas porque a gestão da escola é assumida por educadores quilombolas que pertencem à comunidade” | Porque se não fossem quilombolas, acrescento eu, não pertencessem a essa cultura da fuga e da desobediência, | teriam querido que a educação artística que eu estivesse a fazer fosse aquela que qualquer pessoa poderia reconhecer como tal, | A educação artística convencional, convencionada... | Mas como permitiram outra coisa, aconteceu outra coisa. | Demorei algum tempo a assumir que não estava a fazer arte sozinha, mas com um grupo de pessoas | E que enquanto procuramos fazer arte todos os dias, juntos, estamos à procura de outra coisa... | de outra educação, de outra política, | de outra releitura do mesmo objeto, contando e recontando a história. | E se não conseguimos explicar o que fazemos, podemos perfeitamente mostrá-lo.

MÓNICA FARIA – Natural de Espinho, 1979.
Vive e trabalha no Porto desde 2000 e trabalha e
brinca no Brasil desde 2003.
Filha do metalúrgico Augusto e da tapeteira
Deolinda, ambos agricultores caseiros.
Amiga do Vítor Martins, companheiro de todas as
viagens, reais e imaginárias – do sonho, da arte,
da luta – desde 2001.
Desde 2017, investigadora no Laboratório de
Paisagens, Património e Território/Espaço e

Representação (Lab2PT/SpaceR) da Universidade
do Minho.
Desde 2018, professora convidada na Universidade
do Minho.
Sempre que pode promove oficinas com crianças.
Pinta, desenha, esculpe, grava, conversa, corta, tece,
escreve, ouve, passeia, brinca e dança.
Artista, enquanto a arte e a vida não existirem
separadas.

PAULA SCAMPARINI

IDENTIDADE E COMUNIDADE

CARREGADORAS DE ORUN, RESTAUROS E OCAS: OXALÁ!

*A pesquisa é movente. O corpo se transforma.
Os dias são fluxo. E os tempos já outros*

Tomo este espaço para trazer a reflexão que me toca no presente, certamente desdobramento da discussão realizada em 2017, porém aqui revitalizada. Possível. Viva.

A partir da exposição da idéia de paisagem, ponto de partida da construção de meu pensamento como pesquisadora¹, dedico-me a estender desde Restauros² processos que se relacionam com os termos-idéias-estados-modos de vida que venho pesquisando-experimentando nos últimos anos. Observo ecologias e ecossistemas humanos que me perpassam, como sujeito cultural sobretudo. Escolho que, para além de observáveis, estes são passíveis de invenção. São vastas as compreensões que empreendem cada um destes termos, então escolho tomá-los como idéias que encaminham o pensamento e a prática artística. Assim transito entre termos-idéias de maneira displicente; as manuseio.

Observar, tocar, acessar modos de vida – próprios e outros – tem sido o interesse principal de minha investigação filosófica e da prática artística que desenvolvo. As práticas, variadas em forma, remetem a tempos e experiências diversos – pessoais e coletivos, históricos ou contemporâneos - mas se centram nesta curiosidade, nesta fagulha que indica observar e tecer formas de estar no mundo que fogem à trivialidade imposta, assim como desafiam a olhar para os caracteres inerentes a este mesmo cotidiano vivido, à formação cultural que o desenhou e segue delineando seus contornos.

O processo de formação do pensamento em auto-paisagem³ se embasou em estudos da construção das linguagens e no método de experientiação. Tratei de expor como paisagem, por ser construção cultural, apesar de formar nosso modo de ver o mundo, pode ser manuseada para que se dêem pensamentos e práticas que, no limite, a modifiquem em nós. Assim manuseio não apenas a idéia-paisagem mas o próprio ver-o-mundo. Crio mundividências próprias, e pretendo distribuir possibilidades de invenção de mundos.

Remontei no Museu Nacional Soares dos Reis, Oca-Oxalá⁴, uma instalação de piso a partir de azulejos partidos, antes ilustrados com imagens de represen-



Restauros, 2015-2017. Instalação azulejos em chacota, transfer, tijolos de restauração. Vista de exposição. Museu Nacional Soares dos Reis. Porto.pt.

tações da história do Brasil presentes nos livros didáticos escolares brasileiros, no que tange o período da colonização portuguesa. Restauros realiza uma releitura que traz para o presente, acompanhada de tijolos de restauro de edificações históricas feitos à mão em Montemor-o-Novo, personagens contemporâneas, delineadas pelas práticas coloniais dos séculos 16 a 18. Revivi o capitão do mato na pele de policiais, a ama de leite na pele de empregadas domésticas, e expus como ainda no Brasil se mantêm práticas que remetem ao sacrifício de homens negros em praça pública, e a subalternização da mulher negra em ambiente doméstico. Conduzem Restauros notícias jornalísticas atuais gravadas sobre folhas de metal, e notícias inventadas sobre folhas de poliuretano em clichés outrora usados para impressão em série de notícias da imprensa escrita. Acrescem-se a esta polifonia quatro vídeos atuantes neste cruzamento de mundos. Carlos Doethiró Tukano, indígena da etnia Tukano reflete sobre sua cultura, tradicionalmente oral, sentado à mesa da mais antiga biblioteca em terras brasileiras, dedicada exclusivamente a conteúdo português – o Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro. Um repentista inventa uma história do mundo encomendada a partir dos personagens capitão do mato, ama de leite, o indígena, o branco, o nordestino. Uma boca assovia num apito indígena buscando reproduzir o som do pássaro nomeado capitão do mato. Uma mulher negra, Tia Lúcia, ícone cultural da região chamada Pequena África, no centro do Rio de Janeiro, onde foi despejada a maior



Orun, 2019-2020. Instalação audiovisual em 62 canais.
Vista de exposição sesc Carmo – São Paulo.

quantidade de africanos escravizados do mundo colonial, conta num lorubá reinado sobre o céu, sobre o monstro do mar que desviava embarcações, e sobre as ilhas invisíveis para onde nadavam negros fugitivos, em pleno manuseio da invenção de seu mundo e do de seus ancestrais. Pedras litográficas postas no piso distribuem imagens que remetem a idéia-capitão do mato: o policial, o caçador de animais selvagens comerciante de peles, o padre que tenta catequizar a onça, o antropólogo contemporâneo que retrata o indígena sob seu olhar informado e crítico à própria prática, mas inevitavelmente branco⁵, a imagem jornalística aérea da área desmatada para ocupação de mais uma hidrelétrica, posta ao lado da área que ocupa uma aldeia isolada na mesma região, o cordel que conta a história do capitão do mato, o anúncio colonial de 'Procura-se negro fugido' e oferece recompensa, o pássaro, a flor.

Restauros mostra tantas versões que embaralha a compreensão de realidade, pois rejeita a construção de um mundo estável. Aponta para a recriação de mundo a partir de cacos. Cacos daqueles mesmos azulejos, das imagens e versões da narrativa histórica hegemônica, que ainda hoje através dos livros escolares informam jovens brasileiros sobre suas etnias, valores, e lugares na sociedade, cacos de azulejos que foram pisoteados em Lisboa, durante a exposição na Sala Azul do Palácio de Pombal durante 3 meses.



Carregadoras ps01, 2019 . Impressão com pigmento mineral sobre papel hahnemühle photo rag 308 g/m² – 130 x 87 cm.

No mesmo sentido de revisão e reconstrução de mundo através de narrativas, Orun⁶ parte de extensa pesquisa, mapeamento, cartografia, desenvolvimento de redes, deslocamentos, captação documental em vídeo, edição, e se realiza em instalação audiovisual na forma de um céu escuro estrelado. O céu escuro como patrimônio da humanidade, pois raro por ação das luzes das cidades. Orun é a palavra lorubá que designa um espaço complexo, indescritível em sua totalidade, que podemos aproximar duma compreensão de céu. Orun expõe 62 falas em vídeo a respeito de concepção ou experiência de céu. Em sala escura, com áudios abertos que se sobrepõem no espaço, Orun é capaz de conduzir uma massa sonora poderosa que traz ao espaço expositivo as presenças daqueles falantes – brasileiros todos, brancos, negros e indígenas – ao mesmo tempo que possibilita por aproximação a compreensão de cada fala, ainda que muitas tenham sido mostradas apenas em suas línguas tradicionais⁷. A compreensão de céu, esse incomensurável que todas as pessoas neste planeta vivenciam, possibilita-nos a indicação de algo que relaciona a todos, ainda que *modus-vivendi* s e paisagens geográficas que encaminhem cada percepção do firmamento sejam radicalmente diversos. A urbe, o campo, a floresta, o sertão, o pantanal, o mar convivem em Orun, onde convivem nos extremos relações de reverência do homem diante do universo e a presunção humana de manipulação do planeta do qual é parte, talvez e provavelmente descartável.

Em Carregadoras, série fotográfica em andamento, invento imagens ficcionais que veiculam a mulher como aquela que carrega, que suporta, que movimenta mundo. Estas mulheres, muitas porém a mesma, carregam desde víveres, até uma criança em seus ventre. Parto da imagem das negras-livres ou negras-de-tabuleiro, africanas ou descendentes diretas de africanas escravizadas que, uma vez livres, atuam como vendedoras de víveres, frutas, raízes, muito representadas na gravuras de Jean Baptiste Debret – entre outros pintores estrangeiros que ilustraram o Brasil colonial através de seus pontos de vista um tanto romantizados. Em seus tabuleiros, para além do visível, essas mulheres transportavam mensagens e valores, uma vez que suas atividades previam o cruzar de fronteiras. Assim, além de atuantes na economia colonial, ocupavam lugar de destaque no escambo de idéias⁸. As imagens que invento não propõem reviver esta personagem apenas⁹, mas discutem o papel da mulher que carrega vida, ancestralidade, ideias, sonhos revolucionários, na contemporaneidade, talvez lembrando o que podemos vislumbrar das chamadas sociedades matricentradas pré-históricas. Uma reconstrução da imagem feminina atuante na reinvenção coletiva de si.

¹ Escrita de auto-paisagem . tese defendida em 2014 pelo PPGAV EBAUFRJ

² Intervenção artística realizada em 2017 em três salas do Museu Nacional de Soares dos Reis e exposição individual paralela na Quase Galeria, Porto PT.

³ Termo que defendo em tese (IDEM) como disparador de reflexão e ação.

⁴ Instalação realizada em 2015 no Carpe Diem Arte e Pesquisa, em Lisboa.

⁵ Aprendi com Carlos Doethiró Tukano que para o indígena qualquer não índio é homem branco.

⁶ Exposto nas instituições culturais SESC SP em 2020 e OI Futuro RJ em 2019, atualmente se redesenha para uma experiência de realidade virtual.

⁷ Atualmente mais de 160 línguas são faladas no território brasileiro.

⁸ Alguns historiadores contemporâneos se dedicam a resgatar a importância desta personagem, invisibilizada pela narrativa histórica oficial. Esta pesquisa está em andamento.

⁹ Minha pesquisa para Carregadoras também revive outras mulheres, como as retirantes, que carregavam sua família e todos os seus pertences pelo sertão brasileiro em fuga da seca e busca de condições de vida, ou como mulheres indígenas xinguanas, que até hoje são majoritariamente as responsáveis por coletar e transportar a mandioca, fonte primária de alimentação de seu povo, entre outras.

PAULA SCAMPARINI – (Araras, SP-1980) vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Produz a partir do uso propositivo do conceito ecologia, criando ecossistemas a partir de ativação de encontros em diferentes contextos. Tem se dedicado a projetos que lançam luzes sobre temas tão pessoais quanto urgentes, tais quais a identidade brasileira e o feminino. Vem realizando projetos em diferentes países através de convites a participação em residências e exposições.

Das exposições individuais destacam-se: SESC Carmo (SP, 2020) / Centro Cultural Oi Futuro (RJ, 2019) / MAG3 Kunstraum (Viena, Áustria, 2018) / Galeria Aura (SP, 2018) / Museu Nacional de Soares dos Reis e Quase Galeria (Porto, Portugal, 2017) / GPL Contemporary Space IV (Viena, Áustria, 2015) / Galeria IBEU (RJ, 2015) / GEDOK Munchen (Munique, Alemanha, 2014) / Casa de Cultura da América Latina (DF, 2014).

Das exposições coletivas destacam-se: Museo de Arte Moderno Jesus Soto (Ciudad Bolívar, Venezuela, 2019) / Fundação Vera Chaves Barcellos (Viamão, RS, 2018) / Projeto A MESA (RJ, 2016) / Carpe Diem Arte e Pesquisa (Lisboa, Portugal, 2015) / Rathaus Galerie Munchen (Munique, Alemanha, 2015) / Künstlerhaus Wien (Viena, Áustria, 2014) / Fuorifestival (Pesaro, Itália, 2015) / 17a Bienal de Cerveira (Vila Nova de

Cerveira, Portugal, 2014) / Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (RJ, 2012) / Parque das Ruínas (RJ, 2011) e em galerias Galeria Zielinsky (Barcelona, Espanha, 2021) / Galeria Athena Contemporânea (RJ, 2017) / Galeria Blau Projects (SP, 2016) / Galeria Por Amor a Arte (Porto, Portugal, 2012).

Realizou residências em: Centro Atlântico de Arte Moderno (Gran Canária, 2018) / Tonspur Q21 Museum Quartier (Viena, Áustria, 2018) / Quase Galeria (Portugal, 2017) / Oficinas do Convento (Portugal, 2016) / Carpe Diem Arte e Pesquisa (Portugal, 2015) / GEDOK Munchen (Alemanha, 2014) / La CourDieu (França, 2012) / Bienal de Cerveira (Portugal, 2011).

Possui obras nas coleções institucionais: Obras em coleções institucionais Museu de Arte Moderna MAM(Rio de Janeiro) / Fundação Vera Chaves Barcellos (Viamão, RS) / Fundação Bienal de Cerveira (Vila Nova de Cerveira, Portugal) / Carpe Diem Arte e Pesquisa (Lisboa, Portugal) / GEDOK Munchen (Munique, Alemanha) / LaCourDieu(La Roche-en-Brenil, França) / Galeria IBEU (Rio de Janeiro) / Biblioteca José de Alencar (RJ).

Graduada em Artes Visuais (Unicamp), Mestre e Doutora (UFRJ). Atualmente é professora na Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MAURÍCIO ADINOLFI

IMAGENS, ARQUIVOS E ACÇÕES

MADEIRA SOBRE MAR

Apresentação da dissertação de mestrado: Madeira sobre Mar, que aborda os processos e procedimentos específicos nos trabalhos de intervenção do artista Maurício Adinolfi.

Partindo da exibição do curta-metragem “Macuco” (20 min.) – um vídeo experimental que trata da relação humana com o mar – Adinolfi abordou as relações conceituais e matéricas que ligam as principais intervenções e site específicos dos seus últimos cinco anos de trabalho. O vídeo foi filmado no litoral da baixada santista, entre barcas, catraias e navios, tem como protagonistas: um homem e uma mulher, um túnel, a chuva e o oceano. Refletindo sobre esses vetores sociais e naturais, a apresentação reuniu três projetos realizados: uma intervenção urbana em comunidade, uma instalação e uma pintura espacial; que abordamos aqui.

O Projeto Cores no Dique foi uma intervenção urbana de caráter público/compartilhado e constitui-se numa pintura espacial de grande dimensão em constante expansão e desenvolvimento; esse trabalho foi realizado em palafitas do bairro Vila Gilda na cidade de Santos/SP e começou em 2009 através de uma residência artística, fruto do prêmio Interações Estéticas. No projeto, toda ação que envolvia a impermeabilização e pintura dos madeirites era realizada coletivamente, desde a escolha das cores à composição e construção nas casas/palafitas do Dique da Vila Gilda. Esse procedimento permitia uma ampla discussão, pois todos os participantes se reuniam em um barracão cedido pela COHAB (Companhia de habitação de Santos) para trabalhar, acabando por debater diversas questões, como as condições de moradia, esgoto, planos de retirada e meio ambiente, extrapolando as questões estéticas.

Sobre Mar, Madeiras e outros Animais foi uma intervenção realizada por meio de uma construção processual erguida através da coleta, acumulação de madeiras e intervenção em um espaço público/privado (a entrada do edifício Copan em São Paulo) por meio de Edital da Secretaria de Estado da Cultura. Este trabalho foi realizado logo após o trabalho de pintura no Dique, e guarda relação direta com o tratamento dado às madeiras na estrutura aparente das casas de palafitas, assim como à experiência da proximidade do mar. Também necessita de um acordo coletivo, do conhecimento dos moradores e da administração predial.

A Intervenção BarcoЯ, realizada em 2013, foi o projeto que se desenvolveu com a maior gama de relações e influências, pois além do trabalho coletivo, é fruto de uma investigação da iconografia regional paraense, da pintura corporal indígena e das cores utilizadas em embarcações de madeira. O Projeto BarcoR – estética tocantina, foi uma residência artística que realizei em 2013, propondo uma parceria através de oficinas e intervenção in loco com a Associação de Barqueiros Marítimos de Marabá/PA/Brasil e os artistas Marcone Moreira e Antonio Botelho, resultando na pintura de 30 barcos.

Por meio de encontros e debates, definimos conjuntamente as ações que envolviam a pintura de cada barco, fomentado por reflexões estéticas, composições e questões que surgiam durante o processo.

O projeto possibilitou uma ação conjunta com a comunidade, o desenvolvimento de uma pesquisa plástica e uma transformação social. Desenvolveu-se uma relação social-estética construtiva e prática, pensando a arte não apenas como objeto, mas como um poder de transformação do ser, um pensamento estético sobre a vida.

Finalizando a apresentação analizei a residência que fazia em Portugal, onde propunha uma investigação em campo, sobre o processo de pintura dos barcos tradicionais chamados moliceiros que navegam na Ria de Aveiro, região lagunar do Rio Vouga em Portugal.

O principal objetivo foi pesquisar a genealogia pictórica das iconografias dos barcos moliceiros, determinando relações estéticas, estudando os procedimentos de pintura, composições cromáticas, influências de cor e desenhos tradicionais dessas embarcações.

Nos barcos populares o uso de cores primárias segue uma lógica estrutural, acompanhando o desenho de cada embarcação. As intervenções iconográficas são pontuais, referentes ao seu dono e à identidade local ou regional onde está inserida. Comumente são utilizadas marcas ou símbolos identificando seus construtores.

Realizei contato com os barqueiros que trabalham com os moliceiros turísticos, onde pude perceber como estavam sendo feitas atualmente as pinturas dos barcos. Há um único pintor especializado nessa atividade, Zé Manuel, que trabalha na região de Pardilhol e Murtosa, freguesias próximas a Aveiro. Também consegui nessas conversas, o contato do principal construtor de moliceiros, Mestre Felisberto, e prontamente consegui agendar uma visita ao seu estaleiro, também localizado em Pardilhol.

O estaleiro de mestre Felisberto é um pequeno museu das técnicas tradicionais de construção de moliceiros, com régua antigas (pau de pontos),



Calado do Cais: Maurício Adinolfi.

pedaços de moliceiros centenários, facas e serras do início do século, assim tive a oportunidade de registrar e aprender algumas técnicas e acompanhar a feitura de uma pequena embarcação. Tais técnicas se assemelham muito ao trabalho dos construtores de barcos de Marabá/PA. Os materiais, a utilização de cálculos direto na madeira, a calafetação são todos parecidos, apesar das diferenças estruturais e utilitárias de ambas embarcações.

Cada mestre construtor de moliceiros têm como identificação um símbolo que marca seu labor. São comumentes sinas circulares com cores definidas pelo desenho. Não há propriamente significados atribuídos, são sim criações livres de seus autores; esses signos são pintados diretamente no leme das construções.

Outro foco de minha pesquisa foram os desenhos iconográficos presentes nas pinturas dos barcos moliceiros, especificamente os motivos que formam as cercaduras presentes na ré e na proa da embarcação, por serem desenhos com uma carga histórica e padrões que, mesmo tendo variações, seguem o desenho tradicional da estrutura do barco desde seu surgimento. A relação dos barcos moliceiros com os barcos do Douro, no Porto; a influência e diálogo das pinturas atuais com a música Pimba.

Acredito que as cercaduras, os floreados e as estilizações que são pintadas nos moliceiros em torno dos painéis, não são decorativas, mas sim fazem parte de sua estrutura, pois acompanham o desenho do barco e determinam uma

identidade própria ao moliceiro. Um fenômeno único de arte popular que mescla imagem e legenda. A pintura é o próprio barco.

Após a residência em Aveiro, fui convidado pela professora Maria de Fátima Lambert para realizar um painel pictórico e uma palestra dentro do Seminário “Gostos em estado de Utopia”, na Escola Superior de Educação - Politécnica do Porto, onde apresentei a pesquisa formando mesa com a estudiosa em moliceiros Clara Sarmiento e Cátia Assunção. O painel foi realizado com assistência dos alunos do curso de artes visuais, numa oficina aberta, trabalhando-se pintura e marcenaria. Numa das caminhadas pela periferia da cidade do Porto, encontrei uma pequena rua, onde se alinhavam casebres antigos em estado de abandono, realizei então mais uma intervenção da série “Insurgências”, nesta localidade próxima à freguesia de Paranhos.

MAURÍCIO ADINOLFI – Santos/São Paulo/Brasil, 1978. Graduação em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp/Brasil. Doutor em Artes Visuais no I.A. Unesp/bolsista Capes com a tese Estruturas: Entre Madeira e Mar realizado em intercâmbio com a Escola Superior de Educação/Instituto Politécnico do Porto, Portugal. Seus estudos se desenvolvem através da investigação de questões estruturais, expandindo-se para o espaço

em consequência da experiência com a construção naval e as comunidades litorâneas em várias partes do Brasil e Portugal, tornando a madeira, a pintura e a relação com outros profissionais o mote e fundamento dos projetos. Estes são caracterizados pelo vínculo com o rio, o mar e as situações críticas decorrente das transformações sociais e exploração regional.

CRISTINA PEÑA RUIZ

IMAGENS, ARQUIVOS E ACÇÕES

CONSIDERACIONES SOBRE EL USO DEL DIBUJO EN LA COLECCIÓN PARKETT TESINA 65

La intervención realizada dentro del ciclo de conferencias “O Lado oculto da investigação/Terças feiras com arte” por invitación de la Cooperativa de Actividades Artísticas *Arvore*, se realizó mientras desarrollaba una estancia de Investigación en el NEAP – Núcleo de estudios artísticos y de Patrimonio del Politécnico de Oporto-, INEP, Centro de Investigación en educación y en el Gabinete de Patrimonio y Cultura de la Escuela Superior de Educación del Politécnico de Oporto con la profesora Fátima Lambert. Dicha presentación supuso un acercamiento a la investigación realizada desde 2011, una vez finalizado el Máster de Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca de la Universidad Castilla-La Mancha, que posteriormente fue fruto del inicio del doctorado actualmente concluido.

El objetivo principal de la intervención consistía básicamente en evidenciar mi experiencia personal durante el proceso de investigación, ya que la mayor parte del público al que se dirigen estos ciclos especializados de conferencias se trata de estudiantes y profesionales que se encuentran finalizando sus estudios de máster y doctorado. Por tanto, fue una gran oportunidad de tratar de poner en valor los diferentes aspectos que contenía el eje principal de la investigación llevada a cabo, mostrando cada una de las partes que resultan esenciales en todo trabajo, así como la planificación realizada ofreciendo un enfoque basado en la experiencia artística y desde un punto de vista personal.

Podemos considerar al dibujo como un lenguaje gráfico universal ya que, simplificando notablemente el propio término, el acto de dibujar es la aplicación de un medio sobre una superficie, generalmente de papel, aunque ha ido evolucionando con rapidez, especialmente las últimas décadas. El medio puede ser, entre otros: pluma, lápiz, carboncillo, grafito, punta de metal, tinta, tiza, etc., pero ante todo ha sido utilizado para transmitir ideas y conceptos en el proceso creativo de multitud de artistas contemporáneos que se analizan en la investigación como, por ejemplo, Julie Mehretu, Brice Marden, Juan Muñoz o John Armleder, así como sus obras, por lo que se pudo poner en relación con el tema de investigación del dibujo dentro de una colección de arte contemporáneo como es la colección Parkett, colección presente en la facultad de Bellas Artes de Cuenca.

Por ese motivo se mostró una aproximación de la investigación basada en un análisis crítico sobre el proceso creativo de algunos de los artistas estudiados y más relevantes, ya que trabajan de forma excepcional la línea en sus proyectos artísticos de dibujo en la colección Parkett.



Julie Mehretu, Untitled, 2006. Parkett 76.

CRISTINA PEÑA – Doctora por la Universidad de Castilla-La Mancha con mención Internacional, sobresaliente Cum Laude en el programa de Investigación en Artes, Humanidades y Educación. Licenciada en Bellas Artes (Premio Extraordinario y Premio Nacional de Educación) y Máster de Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales por la UCLM. Diplomada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales con varias especialidades por la ESCRBC de Madrid. Experiencia docente e investigadora con una amplia trayectoria en la conservación y restauración con varias direcciones científicas en proyectos de Investigación en gestión pública y privada. Conservadora de la colección Parkett de la facultad de Bellas Artes de Cuenca. Ha sido la responsable

de Conservación, catalogación de bases de datos de las Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca durante el proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad MINECO HAR 2013-48604-C2-1-P: *Creación y estudio de las CAAC de Cuenca como modelo metodológico para una investigación de excelencia en Bellas Artes*, Proyecto FEDER POII-2014-002-P: Las colecciones de arte electrográfico y digital del MIDE/CAAC. Gestión, Conservación, Restauración y divulgación de sus fondos, y actualmente con el proyecto MINECO HAR2016-75949-C2-1-R, *Vocabularios para una Red de Archivos y Colecciones de Media Art y sus efectos: Metaliteracy y Turismo de Conocimiento* (VOREMETUR).

TERÇAS-FEIRAS
| COM |
ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO
CICLO CONFERÊNCIAS

2018

FÁTIMA LAMBERT

AUTORRETRATO E IDENTIDADE(S)

OS FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS NA ESTÉTICA EM ALMADA NEGREIROS: DA MODERNIDADE AO VER

*“mãe!
vem ouvir a minha cabeça a contar histórias
ricas que ainda não viajei”*

[almada negreiros]

1ª PARTE: OS PROCESSOS

O processo de elaboração de um doutoramento, em meados dos anos 1990, revestia-se de uma aura bem específica. Havia expectativas grandes, quer por parte de quem orientava, quer de quem fosse orientado. Os condicionalismos plasmavam-se, mesmo no tocante à escolha de autores e temas para abordagem. A título de exemplo, se pretendesse tratar um autor estrangeiro, deveria necessariamente, dominar o idioma na perfeição. Por outro lado, não era muito conveniente investigar sobre a obra de um filósofo, escritor ou artista ainda vivo – situação que, por vezes, era ultrapassável. A decisão em manter o arco temporal centrado a partir do *Modernismo Português* foi uma continuidade desejada, ainda que ciente que, neste caso, a sua vida tinha sido bem mais longa do que a de Fernando Pessoa & Cª Ltda. Almada Negreiros tinha sido objeto de estudo quando do Mestrado, uma vez que a 2ª parte dessa tese se ocupou de quatro artistas contemporâneos de Pessoa, pretendendo analisá-los à luz da sua estética: Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros, Eduardo Viana e Guilherme de Santa Rita (*Aka Santa-Rita Pintor*). Durante os anos em que desenvolvi pesquisa e investigação de Mestrado, o fascínio pela obra de Almada adensara-se, confirmando-se, na sequência das abordagens iniciais, ainda em contexto de licenciatura, e num diálogo cúmplice com a colega e amiga Catarina Ramos. Parece-me que, aos 17 ou 18 anos a sedução pela figura, personalidade e atuação de Almada são inevitáveis para muitas pessoas.

[em finais dos anos 1980, viria a dividir a minha vida com um homem que, também, e desde muito jovem, se fascinou pelo compromisso estético e literário de Almada] Adicionou-se o fato de Almada abarcar, estender a sua criação a áreas que, à época e durante mais dez anos, eu me dedicava: o bailado e o desenho/pintura, para além da escrita.

Desde o princípio que, da leitura da sua obra poética e ensaística, emanava uma aura de energia boa e “feliz”, contrastante ao impacto mais dramático que Fernando Pessoa me provocara. Por certo, tinha a certeza que não voltaria a dedicar-me exclusivamente a Pessoa, malgrado a sua obra tivesse iluminado o meu entendimento de Almada e continue a elucidar-me quanto a outros autores: Pessoa exerceu e exerce uma luz fundadora.

Decidida por Almada Negreiros, cabia, em 1987/88, decidir qual a incidência a privilegiar, qual o núcleo específico do estudo, no contexto de um doutoramento em Filosofia, na especialidade da Estética. Não houve demasiadas dúvidas quanto a desejar abarcar a obra escrita, assim como a obra visual e, convocando, as demais criações pois nunca se poderiam excluir do TODO-OBRA.

Pelas consultas e leituras anteriormente realizadas, verificava-se a existência de textos inéditos, assim como uma amplitude de obra plástica vasta e diversificada. Conhecendo-se o volume “Entrevistas a Sarah Affonso”, autoria de sua nora, Maria José Almada Negreiros, entendeu-se contatar a Família, através de amigos comuns. Após um primeiro contato, desenvolveram-se várias reuniões e conversas com o filho, Arquitecto José Almada Negreiros que viriam a verificar-se decisivas, ainda que não houvesse possibilidade de cedência de inéditos, por motivos de contrato que a Família celebrara com a editora que iria publicar a obra integral.

Nas primeiras, segundas...décimas incursões, o resultado mantinha o “diagnóstico previsível”, quanto ao fato da:

- Obra escrita integral publicada estar incompleta e [desesperadamente] confusas (no caso de alguns dos 6 volumes editados – versão – pela Estampa, Lisboa. Havia, na altura, notícias de que a INCM daria continuidade aos volumes *Obras Completas* que haviam surgido a público a partir de 1982;

- Obra visual integral (vá-se lá saber o que entender por esta expressão) não estava publicada, e tampouco tinha sido apresentada em exposições retrospectivas ou antológicas, com algumas exceções, nomeadamente em Madrid, na Fundação Juan March.

Ou seja, livros, supostamente as fontes primárias, o que se poderia mais diretamente consultar, continuava, afinal, em incompletude significativa, assim como textos críticos (fontes primárias e secundárias) dispersos em catálogos – parques e pouco atualizados.

O maior número de obras, sistematizadas, para conhecimento fidedigno, encontrava-se agregado (à data) num único e emblemático livro, autoria de José-Augusto França, mas esgotado no mercado. Felizmente, a peregrinação habitual por lojas de alfarrabistas no Porto e, depois, em Lisboa, foi profícua.

Um exemplar foi encontrado e a um preço acessível, pelo que essa obra – pilar fundamental para o estudo – foi adquirida. O mesmo não sucedeu, quando se teve conhecimento, numa visita a feira de antiguidades no Porto, no stand do Alfarrabista Manuel Ferreira, de estarem à venda documentos inéditos, manuscritos e desenhos de Almada Negreiros. Nomeadamente, a *Historia Verde* (1921) que havia muito ambicionava ler/ver. Ainda que a verba não fosse exorbitada, à época, não tinha condições para a compra. Teria de me contentar com a leitura, através do vidro da vitrine que, na exposição *Almada, a Cena do Corpo*, foi apresentada no Centro Cultural de Belém, em 1994.

Outro óbice, ainda que facilmente ultrapassável, residia no fato de ser professora no Politécnico do Porto e as consultas documentais estarem centradas em Lisboa e em Coimbra. Seguiram-se anos de viagens frequentes à Biblioteca Nacional (Lisboa), Bibliotecas da Universidade de Coimbra (Geral e da Faculdade de Letras), Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) e Biblioteca da FLUP, Biblioteca do Ateneu Comercial do Porto, para além da Biblioteca da Faculdade de Filosofia de Braga. Na verdade, as idas à Biblioteca Municipal do Porto, à época eram infrutíferas, pelo que a situação se resolvia melhor noutras instituições.

Entre 1992 e 1997 houve possibilidade de contatar pessoalmente, diferentes especialistas na obra de Almada Negreiros e do Modernismo Português, na maioria pessoalmente, quando de participação em eventos de natureza científica, realizados no Porto, Lisboa e Évora. De referenciar, em particular, as conversas e colaboração de particulares na cedência de bibliografia, caso do Prof. Alfredo Ribeiro dos Santos, Prof. Florido de Vasconcelos (via Dra. Maria João Gagean Vasconcelos), Profs Fernando Guimarães, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, entre outros que a seguir se nomeiam. Efetivamente, o processo de elaboração da tese desenvolveu-se nos anos que antecederam e seguiram às comemorações do 1º centenário de nascimento de Almada Negreiros – 1893-1993.

Como é habitual ocorrer, durante estes processos de investigação, devem publicar-se artigos e realizar comunicações, conferências. Assim, foi aceite o convite para realizar comunicação na Universidade de Évora, no Colóquio dedicado a Almada (1993/94), no Auditório da Câmara de Matosinhos (organizado pela Associação de Professores de Filosofia), no Colóquio Internacional Almada Negreiros (organizado por Celina Silva para a Fundação Eng. António de Almeida, Porto – 1994) entre outras atividades. Foram publicados dois papers incidindo na questão de auto-identidade versus autorretrato, na Revista *Brotéria* e, depois, nas Atas do Colóquio de Évora e do Colóquio Internacional do Porto. Entre esses eventos, surgiu a oportunidade de organizar, para a Fundação de

Serralves, com Maria João Fernandes e Fernando Pernes, um Colóquio Internacional comemorativo do Centenário e que se concretizou em 1993. O evento teve como parceira a Divisão de Museus e Património da C. M. Porto, sendo a conferência assegurada pelo Prof. José-Augusto França, na Casa Tait, onde se apresentou uma exposição da Obra Gráfica de Almada (que anteriormente se vira no Palácio Galveias, Lisboa), comissariada por Maria João Vasconcelos (diretora da Divisão MP-CMP), Maria João Fernandes (Fundação de Serralves) e por mim. O Colóquio reuniu, na duração e 3 dias, os mais eloquentes especialistas em Almada, numa experiência vivida com tal interesse e intensidade, que ficará para sempre inesquecível. Neste Colóquio, realizei, também uma comunicação, sob temática das aproximações filosóficas à Estética de Almada.

Uma chamada de atenção: se, por um lado, estas atividades de investigação foram algo de insubstituível e, sobretudo, o privilégio de aprofundar o conhecimento com pessoas como os Profs. José-Augusto França, Lima de Freitas, Eduardo Lourenço, Dalila Pereira da Costa, Tomás Ribas, Jorge Listopad, Rui Mário Gonçalves, Diogo Alcoforado, Celina Silva e Arnaldo Saraiva... por outro lado, afastavam-me necessariamente da escrita regular e fluente, pois tinha de ser articulado com atividade docente, de lecionação e alguns cargos na Escola Superior de Educação, assim como a Coordenação da Comissão para o Ensino Artístico, no Ministério da Educação, em Lisboa. Confidencie-se que os "recentramentos GPS" no doutoramento eram frequentes, quer por parte do Orientador, Prof. Mário Garcia, quer pela família próxima, marido e Pai...

Finalizando, destaquem-se algumas circunstâncias felizes e inesperadas, ainda que de natureza bem diferente:

1. Lecionação de cadeiras (unidades curriculares) de História da Estética que proporcionou uma abrangência ao pensamento ocidental específico, extraordinariamente coadunado aos fundamentos filosóficos da Estética de Almada que varria os tempos, desde a Grécia à Modernidade.

2. Levantamento fotográfico, mediante a recolha de imagens in loco, no relativo à obra de inserção pública de Almada Negreiros, em vários locais, Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra e em Lisboa: Faculdade de Direito e Reitoria na Cidade Universitária de Lisboa, Ministério da Defesa, Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Gare de Alcântara e Gare da Rocha Conde de Óbidos...

3. Conversas inúmeras – já anunciadas atrás – com o Arquiteto José Almada Negreiros.

4. Cedência de manuscritos e desenhos inéditos para consulta, por parte de Dona Madalena Amado Brito e Cunha, a quem Almada dedicara várias obras na juventude. Não esquecerei a sua generosidade e partilha de palavras, através das

diligências de seus netos, a cravista Ana Mafalda Leite Castro e o arquiteto Carlos Machado.

Sem tais diligências, circunstâncias e condições a tese não teria cumprido o que se exigia e pretendia.

2ª PARTE: [ALGUMAS] INTENÇÕES & CONTEÚDOS

Configurou-se, em formato e discurso acadêmico, o pensamento estético de Almada Negreiros, a partir de um percurso iconográfico múltiplo – desenho, pintura, vitrais, desenho inciso, frescos, gravura, painéis cerâmicos...– privilegiando aquelas obras que se articulam, em particular, à intencionalidade e expressão desse pensamento ensaístico, sistematizando as temáticas e obsessões da criação artística.

A identidade artística e filosófica da obra de Almada Negreiros exige, pois, a análise e reflexão consertadas, entre a produção literária e crítica e a criação plástica. O elo de ligação, conferidor de sua unidade ($1+1=1$), respeita à evidência dos princípios sustentadores de sua doutrina, patentes na sua obra como todo – geradores de outros conceitos complementares – destacando-se, com peculiar intensidade, o de “Humanidade” e o de “pessoa humana individual”.

Para estabelecer os pressupostos de uma estética desenhada por Almada Negreiros, configure-se a sua fundamentação teórica, para a correta contextualização epistemológica, retrocedendo até aos textos de valência mais hermético, no plano esotérico, na Cosmologia, na Metafísica, na Filosofia da História, na Ontologia e sobretudo nos adstritos ao domínio da Antropologia Simbólica e Filosófica. Revelou-se de singular interesse, o procedimento metodológico seguido por Almada, no que se traduziu o seu recurso a autores relevantes do pensamento da Humanidade, em diferentes áreas de saber, para diretamente legitimar o seu próprio pensamento. Tal atitude é, em Almada, demonstrativa de uma cultura e conhecimentos bastante aprofundados, fruto de uma investigação porventura solipsista a que não foi, muito provavelmente, alheia a sua formação humanista no Colégio de Campolide, consolidada pela práxis artística.

A perspetiva, sobre a obra ensaística de Almada, radica na convicção que este assumiu, ao legitimar a estrutura e conteúdos do seu pensamento – mesmo as especulações mais pessoais, em autores inquestionáveis – fundando-o num saber constitutivo da Humanidade, conhecimento irrefutável, imanente à tradição ocidental filosófica e literária.

Embora recusasse o ensino no sentido formal e acadêmico, Almada celebrou os seus Mestres, Mestres convincentes e de que estava convicto, dos quais retomou os elementos conciliadores e promotores para as suas doutrinas sobre:

- a necessidade da modernidade, na época modernista;
- sobre a urgência de uma assunção [da] Pátria;
- a conseqüente redenção da nacionalidade¹;
- a remissão da origem da Humanidade;
- o retorno à genuinidade do Humano no mito e na cronologia;
- a assunção da pessoa humana individual na multiplicidade das suas exigências éticas, sociais, antropológicas e estéticas;
- enfim, as mais herméticas convicções sobre o Homem pela primazia da “vista”.

Na retrospectiva biográfica e operática evidencia-se o conceito de pessoa, emergente desde o início na obra, que suscitou formulações sucessivas relativamente às modalidades de abordagem, assumindo proporções diferenciadas.

Almada completou a sua definição conceptual, transformando-a: de preocupação tendencialmente egóica e *performativa*, viu-a indissociável da colectividade, no social; acresceu-lhe a acepção cosmológica de pertença à Humanidade, no Universo; trouxe-lhe dos primórdios míticos do pensamento, a radicação arcaica no Todo; configurou-a em cânone; finalmente desocultou-a em criação poética, pela experiência estética, tornando-se unidade na pluralidade, oposicional e perpétua.

A problemática estruturada na definição da pessoa individual humana constata-se, como necessidade no artista, quer na produção ensaística, quer na dramaturgia, e culmina nesse outro conceito fundamental – o conceito de Ver, elaborado num processo obsessivamente consolidado, desde as remotas efabulações dos princípios mítico-poéticos à racionalização crescente dos pré-socráticos a Platão e Aristóteles, acompanhando a filosofia e a história ao longo – das metamorfoses e perpetuidade da humanidade – de acordo com a mencionada tradição hermética da arte – processo que se conciliará com a emergência anterior do conceito de Modernidade (talvez o motor iniciático desta procura) transposto para o “arcaico”, como propedêutico da linguagem universal, na maturidade criativa do próprio Autor.

É evidente a necessidade de confrontar a produção plástica do autor, por referência às suas preocupações profundas (mesmo obsessivas), com os escritos de teor filosófico e estético. As características ironistas, repetitivas, por vezes algo inconsequentes, no discurso de Almada Negreiros, ainda que conformadas segundo as determinações de linguagens efetivas, consoante as diferentes produções, possuem um sentido unificante – que ultrapassa os paradoxos e

ambiguidades; deixam transparecer a solidez da sua matriz comum, o ato de ver e o conhecimento supremo que confere a verdadeira personalidade ao homem na Vida como Todo, na Arte como Vida no Todo.

Mediante este panorama, conformou-se o pensamento estético de Almada Negreiros, procedendo pelo discernimento pregnante das grandes questões abordadas, contextualizadas em concordância ao tratamento radicado na história da estética europeia ocidental; indo ao encontro dos autores citados pelo próprio Almada Negreiros – donde a transcrição das suas argumentações e comentários imprescindíveis – não apenas para confirmar o teor das suas citações, muitas vezes citações livres e não absolutamente fiéis às versões originais, mas para apreender os genuínos sentidos subjacentes e, sobretudo, o direcionamento das intenções do ato de citar. A fundamentação autoral, exterior a Almada supõe não apenas a validação ou legitimação do seu pensamento argumentativo ou especulativo, também a irrupção mediante um ato lúdico, possível para quem conhece os Mestres dentro de si. Assim, se incluem as referências às fontes mencionadas por Almada e revisitações dos autores que demonstram, validam afinidade aos planos cúmplices do seu pensamento.

O percurso instituído baseou-se no enquadramento e enunciação dos conceitos em si, até à revalidação recuperativa do significado que, me parece, Almada lhes atribuiu. Verificou-se imprescindível, por vezes, a excessiva minúcia na expositio, de modo a cumprir o meu escopo inicial: aceder às palavras e ideias de Almada – recuperando as suas ideias, a partir da cumplicidade às interpretações de outrem, confrontando-as e tomando-as das fontes.

Ser sobretudo fiel ao pensamento, doutrina e obra de Almada, explicitá-lo, organizando-o de acordo com a estrutura mais adequada, mais do que propor ajuizamentos de valor. Para reiterar as suas apreciações críticas, não o indexando em grupos restritivos de pensamento, aos quais, certamente, não quis nunca aderir.

(e continuou)

Coda: A antiguidade e a atualidade convergem, considerando que Almada proclamou percursos biunívocos – por vezes, múltiplos – sempre cumprindo eixos condutores firmes – produção escrita e produção visual. Atendendo a esta condição, evocaram-se nas páginas anteriores, os atos e as conquistas para outorgar visibilidade a ambas, decorrendo de responsáveis na Academia, nas Artes e na Museologia, enquanto Pessoa-Património Cultural, assim como através de uma Programação Cultural, consentânea, com referências a publicações associadas. Independentemente dos locais e dos ímpetus, a apresentação da sua obra perfilou-se perante gerações e percorreu – ainda que de forma intermitente – os públicos portugueses, com aporções de Espanha e Brasil.

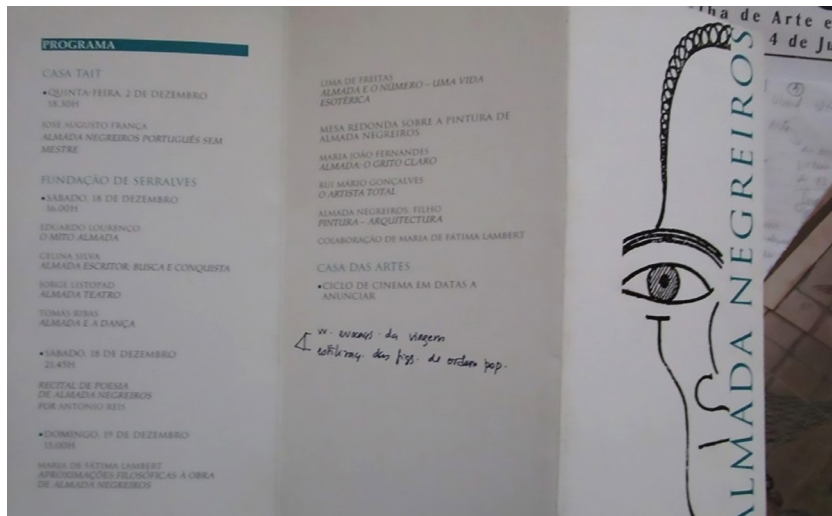
Ficam agradecimentos imensos, sendo o trabalho dedicado a minha Mãe: Ao meu Pai, que leu e releu as ditas páginas, assinalando gralhas, erros e questionando-me. Como engenheiro mecânico que era, tudo tinha de ser coerente e objetivo!

Ao meu marido [então] e amigo sempre, tão admirador de Almada quanto eu; pelas conversas longas; pela sua exigência e persistência, afim que eu ultrapassasse demoras e desvios.

Fica a gratidão ao Prof. Mário Garcia, modelo inexcelável de Orientador – que tento cumprir perante os meus Orientandos.

In memoriam Prof. Júlio Fragata, Prof. Roque Cabral, Prof. Fernando Pernes e Arquitecto José Almada Negreiros.

¹ Ao provar que, na herança dos portugueses, cuja cultura “era essencialmente visual” porque marcada pela ancestralidade grega, urgindo acompanhar o desenvolvimento europeu no século XX.



FÁTIMA LAMBERT – Nasceu, vive e trabalha no Porto. Doutorada em Estética (Filosofia) – Faculdade de Filosofia de Braga/Universidade Católica Portuguesa. Professora Coordenadora na Escola Superior de Educação/Politécnico do Porto, onde coordena a licenciatura *Gestão do Património e o Mestrado Património, Artes e Turismo Cultural*.

Bolseira FCT projeto “Writing and Seeing” (2000-2004). Coordena a linha investigação “Cultura, Artes e Educação do InED – Centro de Investigação e Inovação em Educação, de que foi diretora até 2017. Membro da AICA (Portugal). Curadora Independente, privilegiando o eixo Portugal-Brasil-Espanha. Keynote Speaker, autora de vários livros, monografias e de textos em revistas científicas.

EDUARDA NEVES

SOBRE O AUTO-RETRATO

FOTOGRAFIA E MODOS DE SUBJECTIVAÇÃO

Participação no ciclo de conferências “*O Lado oculto da investigação/ Terças-feiras com arte*” programação desenvolvida pela Árvore – Cooperativa de Atividades Artísticas, em articulação com o Centro de Investigação e Inovação em Educação - InED (rec. FCT) da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto.

O objecto da nossa investigação centra-se no estudo da prática do auto-retrato no território da arte contemporânea, em cujo domínio o recurso à imagem fotográfica assume um papel preponderante. Desta forma, não pretendemos operar um qualquer tipo de sistematização do tema em análise ou desenvolver uma revisão historiográfica e crítica sobre o auto-retrato e a imagem fotográfica nem, tão pouco, como é frequente nos discursos sobre este objecto, enquadrá-lo no signo do narcisismo. Não escolhemos este caminho, na medida em que ele nos conduziria, inevitavelmente, a perspectivas psicanalíticas e clínicas as quais não configurariam o interesse desta pesquisa. O desvio em questão enquadra-se no facto de não pensarmos o auto-retrato a partir da noção de *Falta* e do lugar onde habitualmente o encontramos: a Psicologia ou a Psicanálise. Assim, movimentamos o discurso do seu lugar habitual, procuramos rearticulá-lo, arriscar outras direcções, outras séries com menos nexos e mais descontinuidades. Privilegiamos pontos de vista que, para os nossos objectivos, se ofereciam como mais produtivos.

Neste sentido, propusemo-nos:

1 – compreender até que ponto a fotografia, desde o século XIX e graças às suas características técnico-ideológicas, reforçava, melhor que outras linguagens, uma certa vontade de verdade assim cumprindo o mito oitocentista da crença no realismo óptico, a qual viria a acompanhar toda a teoria e prática fotográficas;

2 – reequacionar a importância da fotografia no mapa da arte contemporânea, sobretudo pelo facto de, após meio século de não reconhecimento no campo da arte, se ter vindo a constituir como suporte dominante na última metade do século XX; a imagem fotográfica estará presente nos programas artísticos que estabelecem novas relações no exercício radical da arte, operando fora das categorias tradicionais;

3 – reflectir sobre o dispositivo fotográfico no contexto da desinibição global capitalista, ao serviço da qual se restauram práticas, figuras e narrativas do sujeito, entre as quais as do auto-retrato;

4 – analisar as relações entre a fotografia e a prática do auto-retrato, explicitando em que medida a *vontade de verdade* é uma premissa comum ao mito do realismo óptico e às mistificações da identidade, da interioridade e das “epifanias” do artista;

5 – entender o auto-retrato como mecanismo panóptico, aparentemente transparente e libertador, que se procura constituir como resposta a uma questão de pendor essencialista : Quem sou eu?

6 – pensar o auto-retrato a partir da imagem fotográfica, recorrendo, não só, mas fundamentalmente, a algumas noções e conceitos presentes nas práticas artísticas e filosóficas contemporâneas. No entanto, a sociologia, a literatura e a teoria da arte, revelaram-se ainda auxiliares críticos de grande importância no processo de investigação.

Neste âmbito, e do ponto de vista metodológico, salientamos a centralidade que atribuímos à crítica nietzschiana dos fundamentos, à arqueologia dos saberes, à análise genealógica do eu moderno e às estratégias de poder imanentes à vontade de saber estudadas por Michel Foucault, passando pelas noções de des-territorialização e multiplicidade de Gilles Deleuze y Felix Guattari, ou pela sofisticada reflexão crítica de Peter Sloterdijk à contemporaneidade. De igual modo não podemos deixar de referir o recurso às sempre lúcidas e actuais críticas de Marx, Walter Benjamin, Guy Debord y Pierre Bourdieu ao sistema capitalista bem como às refinadas e inspiradoras palavras de Antonin Artaud, Jorge Luís Borges, Italo Calvino ou Samuel Beckett. Em todos eles encontramos o nosso próprio desdobramento.

Considerando estes territórios de mediação e premissas, outras hipóteses de leitura sobre o auto-retrato foram sendo construídas.

Representando a revolução industrial, a fotografia originará um novo processo crítico na história da imagem e da arte moderna. Desta, paradoxalmente, se afastará durante meio século. Com a invenção da câmara, os fotógrafos apropriam-se de um conjunto de temas com particular interesse para os pintores desde o século XV, entre os quais o auto-retrato fotográfico que participou claramente nessa vontade de verdade que marcou o século XIX. A imagem fotográfica objectivou, digamos assim, uma vocação neo-positivista e psicológica. Essa vontade de verdade que se manifestou como vontade de objectividade, era o que a *prova* fotográfica prometia. A prática do auto-retrato e a respectiva utilização

da fotografia, inscreve-se nesse desejo ambicionado pelo século XIX em aceder a uma qualquer verdade invisível. Não se trata apenas da verdade que o real subsequentemente oculta, mas também da identidade desconhecida de cada um. Assim, procurar o conhecimento de si parecia ser, no século XIX, uma das finalidades do auto-retrato: é esta a função que a fotografia, graças à sua natureza indiciária, cumpria melhor que a pintura.

Como se de um triângulo entre arte, ciência e exegese religiosa se tratasse, o auto-retrato fotográfico articula a confissão com o exame e a interdição, a recordação com a introspecção e a interpretação, a experiência e a relação da consciência consigo própria. Inscrevendo-se na cultura panóptica, o auto-retrato não se pode dissociar dessa necessidade moderna de medir, classificar as diferenças individuais, observar um estatuto de singularidade ou desvio, detalhes que tornam cada um, como diríamos hoje, num *case study*. A vida objectivada em imagem.

Paradoxalmente, e contrariando, desde o seu aparecimento, os conhecidos obstáculos à legitimação da fotografia como arte, será a imagem fotográfica que, sobretudo a partir da última metade do século XX se afirmará como espaço de reflexão dos grandes questionamentos que atravessam o campo da arte. Da *fotografia como arte à arte como fotografia* de Sontag – concretizando a profecia de Benjamin – será de facto a imagem fotográfica a contribuir para a transformação da noção tradicional de Arte a que assistimos há mais de meio século.

Desta forma, constatamos a exploração da virtualidade do *medium* fotográfico e a problematização da fotografia como prática isolada num certo purismo modernista. A abertura que, sobretudo a partir dos anos setenta, as instituições do mundo da arte, como galerias ou museus, revistas e outros espaços discursivos da arte manifestam em relação à imagem fotográfica, contribuem para a sua legitimação como paradigma das artes visuais, revelando o carácter estruturalmente e desde sempre eclético deste meio.

O auto-retrato contemporâneo, liberto da *determinación* ontológica constitui-se como ligação sempre descontínua, inacabada. Especificidades convertidas em modelos para o século XX e XXI: uma iconografia fotográfica do género, corpo, sexualidade, violência, política, poder, vigilância, capital, exploração, globalização, etnia, guerra, morte, amor, proibido, doença, isolamento. Obsessões contemporâneas. Nem documento nem ficção, nem finito *nem infinito, acabado ou ilimitado, isto ou aquilo, uno ou múltiplo* para falar como Deleuze, mas antes ligação móvel; não ou mas e. A identidade constitui-se como simulacro, sem modelo e sem cópia.

Resta saber se a individualidade, reivindicada pelos movimientos sociais, foi tão normalizada pelas sociedades de controle como o fizeram as tecnologias

prisionais e clínicas da modernidade com a subjectividade moderna. Práticas artísticas ditas emergentes confrontam-nos com imagens da margem: corpos perversos, excessivos, ritualizados, enfermos, desfigurados, obscuros, activistas, estereotipados, mutilados; sempre imprevisíveis, convertem-se em frágeis representações. Assim, são efectivamente os mecanismos de poder da sexualidade que falam através do corpo quando acreditamos que é através do sexo que nos libertaremos. Esta ideia ainda permanece dado que a ruptura com esquemas repressivos fundados no sexo configura-se como horizonte crítico da representação fotográfica em diversos auto-retratos da nossa contemporaneidade. Neste domínio retomamos a inutilidade dos órgãos declarada por Artaud, Deleuze e Guattari quando apelam a um programa no qual se cruzam *Corpus e Socius, Política e Experimentação*. Subvertendo as teses mecanicistas, Deleuze e Guattari produzem um conceito de máquina que não apenas *representa* mas *produz* o funcionamento do homem e da natureza. A máquina é a mesma realidade na sua produção de desejo e de socius; o inconsciente constitui-se como campo de fluxos livres e não codificados. Em vez da falta, falamos da dinâmica, do poder das multiplicidades e das diferenças. Em vez de uma investigação sobre o que *isto significa*, escolhemos uma investigação sobre como *isto funciona*. Procuramos o que no auto se desloca de si mesmo.

Seria necessário uma metafísica do auto-retrato, a *história-antiquário* de cada um para que nela se encontrasse um qualquer fundamento, o território contínuo no qual a actualidade se radicaria. Uma idealizada coerência unitária e inalterável do começo. O que o auto-retrato nunca foi.

A autora escreve segundo a antiga ortografia.

EDUARDA NEVES – É licenciada em Filosofia e doutorada em Estética. É curadora independente e autora de vários artigos e livros sobre arte contemporânea. A sua atividade de investigação e curadoria articula os domínios da arte, filosofia e política. Colabora regularmente com a revista de arte Contemporânea. No biénio 2019-2020, integrou a

Comissão para a Aquisição de Arte Contemporânea do Estado Português. Em 2021 integrou o comité de aquisição para a colecção municipal de arte contemporânea, Porto. Actualmente, é docente e directora da Escola Superior Artística do Porto (ESAP).
+ info: <https://eduardaneves.pt/>

RICARDO LEITE

PENSAMENTO E POÉTICA VISUAL: INVESTIGAÇÃO DE ARTISTAS-AUTORES

O LADO OCULTO DO ESPELHO

O convite para participar neste projecto, que aproveite para agradecer, surge no âmbito do meu doutoramento em que abordei o auto-retrato nu.

O tema surgiu não de um esforço em encontrar algo que satisfizesse academicamente o propósito da originalidade e relevância exigidas aos estudos a que me candidatava, nem tão pouco de uma teorização em torno do auto-retrato como género artístico. Não me reconhecendo como teórico, mas a ter que observar as regras académicas, tratei simplesmente de dar continuidade a uma prática que me acompanhava desde tempos de estudante: a de pintar e desenhar o meu corpo nu e, no final, escrever sobre isso.

Para um pintor como eu, sem sensibilidade propensa a ver sinais que corroborem a vida do além, falar sobre o lado oculto de algo (neste caso da investigação) não me suscita outra interpretação que não seja aquela que implica falar sobre o que até agora só aos amigos (interessados) estava reservado em conversas que naturalmente surgem em volta de uma mesa (e não precisa de ser de pé de galo). Este lado oculto não constitui, como agora se diz, material “científico” de investigação.

Mas em boa verdade, das coisas que mais marcaram directamente a minha prática artística (e marcam) são as viagens que fiz para visitar museus, as exposições que vi, os pintores cujo trabalho povoou (e povoa) a minha imaginação, que de científica tem pouco.

Mas não percamos mais tempo, vamos ao que interessa.

Afinal, porquê retratar-me nu? Simples: porque na voracidade estudantil que me caracterizava ansiava por aprender a desenhar a figura humana e, de todos os corpos que se me afiguravam como possíveis para serem desenhados, o meu era o mais acessível.

Bastava ter um espelho.

Assim, por essa altura, em frente ao espelho, dei início ao que não passava de um mero exercício escolar.

Com o tempo, mesmo concentrado na aprendizagem e, por essa razão, depositando poucas ou nenhuma ambições artísticas nos resultados, não deixei

de me deparar com o carácter repetitivo das poses limitadas pelo facto de ser simultaneamente modelo e desenhador. Passados os anos de sacrifício estudantil e já na consciente prática artística de auto-retrato, este constrangimento físico foi, em certa medida, contornado. Como?

Recorri ao que tinha prazerosamente registado das viagens que durante algum tempo me levaram a visitar umas tantas igrejas de cidades italianas. Sou fascinado pelas pinturas dos tectos e abóbadas, repletas de seres esvoaçantes que dominam os céus em variadíssimas e acrobáticas posições vistas di sotto in su. Pois também eu me iria ver de baixo para cima, e em duplicado, com uma simples inclinação de um ou dois espelhos. A pintura reproduzida na figura 1 é disso exemplo.



Auto-retrato duplo, 2012. Com papel preto.
Óleo sobre tela – 120 x 100 cm.

Esta pintura começou por representar apenas duas figuras vistas de baixo ligadas pelo toque das mãos localizadas na mediana vertical do quadro. O papel escuro, que tem a pretensão de fazer as vezes de um drapeado (à grande e à italiana) foi acrescentado depois de completar as figuras, com o intuito de reforçar a ligação espacial entre elas e criar sensação de movimento, num humilde e impúdico tributo aos putti.

À semelhança dos frescos de temas mitológicos, alegóricos ou religiosos, em que as caras das figuras não são mais importantes do que o resto do corpo (pois não se trata de retratos), nesta pintura aqui reproduzida também não o são. Diria, por fim, sem intenção maldosa de confundir o leitor, que são apenas dois corpos disponíveis para posar do outro lado do espelho. Quem falou em auto-retrato?

RICARDO LEITE – Nasce no Porto em 1970.

Vive e trabalha no Porto.

Percurso artístico: Em 2000 participa, com um retrato, na Exposição do BP/Amoco Award na National Portrait Gallery, Londres (de 21 de Junho a 1 de Setembro) e Aberdeen Gallery, Aberdeen (de 28 de Outubro a 9 de Dezembro). Nesse ano vence o Prémio da I Bienal de Pintura Arte Jovem de Penafiel.

Em 2006 é-lhe atribuído o Prémio Revelação de Pintura Caixa Geral de Depósitos / Centro Nacional de Cultura cujo júri foi constituído por Raquel Henriques da Silva, Rui Mário Gonçalves, Sílvia Chicó, Guilherme d'Oliveira Martins, pelo Centro Nacional de Cultura (CNC), e Miguel Wandschneider

Em 2014 realizou o retrato oficial do Professor José-Augusto França que agora é propriedade da Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa.

Retratou figuras de relevo do panorama cultural, tais como Eduardo Souto de Moura, o escritor Richard Zimler, os pianistas António Rosado, Mário Laginha e Bernardo Sasseti, e o Pintor Eduardo Batarde.

Destaca-se a exposição realizada em 2018, comissariada pelo Prof. José-Augusto França, que reúne retratos de personalidades da vida cultural nacional: O arquitecto Álvaro Siza, o filósofo Eduardo Lourenço, o escritor Mário Cláudio, os pintores Júlio Pomar, Nikias Skapinakis e Jorge Pinheiro, entre outros.

Percurso académico: De 2000 a 2009 desempenha funções de docente como assistente convidado na ESAP (Escola Superior Artística do Porto).

Em 2016 finaliza o doutoramento em Arte e Design na FAUP com o título Ao espelho o Eu é outros – o auto-retrato nu, pintura e desenho.

Foi formador nos cursos livres de desenho de figura humana da FBAUP desde 2006 até 2020.

De 2009 a 2019 lecionou Pintura como Professor Auxiliar Convidado na FBAUP (Faculdade de Belas Artes a Universidade do Porto).

De 2009 até à data presente leciona Desenho na FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto), como Professor Auxiliar Convidado.

ISABEL ABOIM INGLEZ

ALQUIMIA DA IMAGEM: FOTOGRAFIA E CINEMA

A VIAGEM

O tema da investigação é o espaço, as várias dimensões do espaço representado. A observação sobre os elementos da representação (desenho) e como o espaço acontece num determinado 'espaço' de representação fílmico (o tempo). As representações do espaço – desenhadas pelo cinema¹. Estabelece-se um campo de observação e parâmetros de análise, parece simples, mas nem sempre foi assim.

Começa-se sempre por algo, alguma intuição (o óptico e pictórico equivalem-se, estando ligados a modelos de representação mais do que à natureza das imagens), a práticas de trabalho (a lógica das imagens encontra-se no interior das imagens desenhadas, fotografadas e filmadas), e um genuíno gosto pelas propostas apresentadas pelos mapas – as viagens.

A investigação, como a vida, acontece numa profundidade multidimensional, multissensorial, multirepresentacional. Assim sendo não há caminhos separados, compartimentados, entre vida, aulas, filhos, dia a dia e a investigação, tudo se cruza e confunde. O caminho mais curto nunca é uma linha recta. O caminho que se percorre entre o ponto A e o ponto B não é o mesmo se formos de comboio ou a pé, diz-nos o Sr. Valery de Gonçalo M Tavares². O sítio que chegamos em 10 minutos não pode ser igual aquele que demoramos 2h ou 4 anos mesmo que geograficamente idêntico. A investigação que fazemos raramente é uma viagem inteiramente programada, é 'navegação à vista', uma proposta de viagem com um determinado destino, tentando segurar a linha de costa e os índices atmosféricos da mesma. É o caminho que é determinante. Há um ponto A e um ponto B, mas o que se traça entre ambos estabelece toda a validade e individualidade da investigação. Diz-nos outro escritor 'o caminho faz-se caminhando'³, aproveitando o caminho, o tempo o ritmo, os encontros e os erros. A velocidade quase nunca é de cruzeiro, constante.... há travagens, paragens e desvios, mas nunca se deixa de prosseguir. Essa contaminação é importante, criativa e tão relevante como a parte laboratorial e sistemática da mesma. É esse percurso, esse constante cruzar entre o intuitivo e o saber próprio da vida, que enriquece e dá por vezes as soluções, impõe limites criando ligações entre as diferentes matérias. As respostas e a investigação estão inscritas e tornam-se relevantes nesse alicerçar referencial da vida.

As ideias de espaço (e as suas representações) trazem propostas de revolução, de posicionamento como centro do mundo ou como ponto no universo. Revolução, mudança e movimento incorporam a ideia que tenho de desenho, de imagem, de movimento e de cinema, a experiência do espaço e a sua necessária tradução em imagens (em mapas). Uma ideia de desenho e de cinema que condensa experiência, imagens e espaço, abrangente, multidimensional e como diz Deleuze e Guattari, rizomático!

As representações visuais (embora lidas através dos contextos próprios à sua leitura) têm uma leitura universalista. Um círculo é sempre algo fechado em si, uma linha aponta e estabelece direções, um ponto no espaço – na folha ecrã – cria desde logo uma relação espacial. Como se passa de um ponto a estrelas, ou a outro tipo de ligação com o real e o representado? A impossibilidade de chegar à totalidade das matérias do ‘sentir’⁴ da experiência de espaço-tempo objectivamente. Na arte, nas representações artísticas a índole sensível está efectivamente presente, é sua matéria primordial, constituindo-se como terreno em que esse ‘sentir’, essa experiência de espaço se concretiza.

O começo surge igualmente como uma proposta de espaço – a folha branca. Pode estabelecer os parâmetros para o início, porém na investigação os ‘esquissos’ raramente levam ao desenho final. O desconhecido é um enorme local a explorar. No início o tempo é prazeroso e parece extenso. Todos os livros são interessantíssimos, todos os filmes têm a ver com o que estamos à procura. Como se a procura gerasse mais e mais, sem ordem ou estratificação. E a totalidade da abrangência dos mesmos também. É este o problema de uma colecionadora voraz de imagens e ideias. O deslumbramento é um estado em que se pode permanecer permanentemente. Esta demanda, que terminará na tese, necessita limites e modos para que a mesma não seja apenas acumulação, para que se transforme em matéria pensante.

A rota a ser traçada é feita através do ‘índice’ que estrutura essa proposta tentando dar coerência, criando a ideia de todo. No final acabaram por ser vários índices, substituindo-se e adaptando-se ao desenvolvimento da escrita, sempre com a ideia de estruturar e sumarizar as ideias chaves – os locais de encontro. Cria-se um sistema: fichas de leitura, fichas dentro das fichas, priorização por temas, organização por cores. Há a necessidade de uma lógica visual (ver no espaço) e de arquivo, é assim que o sentido ocorre, que o desenho aparece. Da manta de retalhos das anotações começou-se a escrever, a ‘tecer’ uma lógica possível que torna visível as ligações. Como a infundável tapeçaria de Penélope, tece-se e desfaz-se para voltar a começar logo de seguida. Os índices são a tentativa de nos vestirmos adequadamente para o propósito. E como o fazer sem sabermos o que vamos encontrar no destino? Os incontáveis ‘começos’, são o reforçar do caminho.

Volta-se ao começo quando parte do caminho está já traçado, quando o ‘meio’ surge através da escrita.

O medo do desconhecido, da escrita é uma constante. Se o texto faz jús ao que se quer? Se está fundamentado? Se é pertinente? É o ‘cabo das tormentas’ que é necessário ultrapassar para que se torne da boa esperança. A escrita não é um processo continuo e escorreito. Escrevem-se três teses para se chegar á tese final, e essa só é final porque é necessário por um ponto final ao processo. É necessário limpar o essencial do acessório e muitas das vezes o acessório é difícil deixar cair pois tem ligações, tempo despendido, pesquisa feita, exemplos que criam lastro mas impedem que a ideia primordial ressalte. Muitas vezes é necessário distanciarmo-nos, quando estamos demasiadamente embrenhados nas estradas secundárias, para que a visão topográfica surja e os caminhos primordiais assomem.

A viagem, é a maior parte do tempo solitária, demasiado especifica para ser partilhada, ainda insipiente para ser testada com leitores não preparados. A companhia do orientador é um GPS importante, mas raramente é um interlocutor constante embrenhado que está na academia, resta-nos insistir e continuar. É ‘navegação à vista’ em mares muito agitados (mil sinapses por minuto) nos quais já não sabemos bem qual é o norte o sul o este e o oeste. Quando por fim a tempestade acalma e há uma linha (unificadora) que nos permite chegar ao fim.

Nesta jornada a chegada é apenas o momento em que fechamos em que estabelecemos a chegada e concluímos o percurso. Não somos os mesmos, o caminho transformou-nos e a chegada é apenas um novo ponto de partida. Novos caminhos nos surgem, como as cerejas e as conversas, a seguir a uma, vem outra e mais outra e ela é sempre só uma - a nossa viagem.

¹ O título da tese de doutoramento ‘*O desenho como construtor do espaço no cinema de animação*’ – 2016 – Universidade Politécnica de Valência – Departamento de Desenho.

² Tavares M G. (2002) *Sr Valéry*. Lisboa: Caminho.

³ “Se hace camino al andar” – Antonio Machado. “Proverbios y cantares” do livro “Campos de Castilla”.

⁴ Perniola, M (1993). *Do sentir*. Lisboa: Presença.

ISABEL ALBOIM INGLEZ – Cineasta portuguesa, doutorada em Cinema/Desenho pela Universidade Politécnica de Valência e licenciada pela escola superior de teatro e cinema ESTC (Bacharelato Imagem/Lic.Realização). Tem na imagem (desenho, luz, desenho de luz, fotografia, cinematografia)

a sua formação e a sua actividade, seja ela académica ou de criação, desenvolvendo – à data – trabalho nas áreas da ilustração, animação, direcção de fotografia, câmara, iluminação para teatro e realização. É professora nas áreas de fotografia/Audiovisual/ Projecto na ESAD.CR desde 2005.

LÍGIA ROCHA

ARTE, ESTÉTICA E IMAGINÁRIO

LIMA DE FREITAS: O SIMBÓLICO DA OBRA PÚBLICA – CONTRIBUTOS PARA UMA ESTÉTICA EDUCACIONAL

A apresentação feita no dia 22 de maio de 2018, na Cooperativa Árvore, inserida no 2º ciclo de conferências do projeto “Terças-feiras com Arte: O Lado oculto da Investigação” permitiu (re)olhar e sistematizar o trabalho desenvolvido antes, durante e depois do doutoramento. A proposta temática, olhando o lado oculto da investigação, permitiu fazer um enquadramento sobre o processo académico realizado, bem como o momento e a maneira com que se formulou a hipótese desta investigação. O estudo sobre Lima de Freitas (1927-1998) segue os trabalhos iniciados na pós-graduação e consequente no mestrado em Educação, na especialidade de Filosofia do Imaginário Educacional, da Universidade do Minho, no qual surgiu a dissertação intitulada “Um olhar mítico e simbólico na obra de Lima de Freitas – contributos para uma Filosofia do Imaginário Educacional” (2007). Consciente da dimensão teórica e da profundidade artística que alberga a obra deste autor, dando continuidade aos estudos iniciados em 2002, houve um olhar atento sobre a existência da Obra Pública (32 peças) que estaria ainda por estudar. Assim, reconheceu-se o conteúdo e linguagem relevantes (originalidade), a existência de interesse para os estudos da Filosofia da Educação, nomeadamente da Filosofia do Imaginário Educacional e, igualmente relevante, o valor histórico e cultural com impacto nacional e internacional. No seguimento, foi formulada a primeira hipótese: A Obra Pública de Lima de Freitas é veiculadora de uma estética educacional? Se sim, qual? No seguimento, avançou-se com a candidatura à bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2008), tendo obtido o referido financiamento (2009-2013).

O trabalho de levantamento da informação/dados foi estruturado em duas fases, a primeira de carácter mais teórico e a segunda de âmbito mais prático. Por outras palavras, primeiro fez-se uma consulta bibliográfica do e sobre o autor, de maneira a identificar a existência das obras públicas e sua localização; a segunda teve um carácter mais vincutivo, onde foi possível contactar pessoas, instituições e locais, de maneira a confrontar a informação disponível com a realidade efetiva.

É sobre este confronto, entre as ideias pré-pesquisadas e a realidade, que assenta esta apresentação, mostrando as dúvidas, incertezas, contradições e momentos muito curiosos que fazem parte de uma reflexão maior. Esta dialoga com toda a hermenêutica realizada à Obra Pública de Lima de Freitas, sob um olhar

mítico e simbólico, à luz das obras teóricas de Gilbert Durand; Carl Jung; Gaston Bachelard; Mircea Eliade e Almada Negreiros, entre outros.

Assim, se elenca a lista de obras estudadas e que foram particularmente apresentadas neste encontro:

– A maquete em cartão do painel de azulejo, intitulado “Infância”, da Escola Primária do Vale Escuro, 1955 – Lisboa, integrada no Agrupamento de Escolas Marquesa Alorna - Campolide. Refira-se que nesta escola existem, igualmente, dois painéis da autoria do Mestre Arnaldo Louro de Almeida e um painel da autoria do Mestre Querubim Lapa. Até ao momento da investigação, o painel de Lima de Freitas estava em fase de restauro e conservação, por parte da autarquia, não tendo sido possível ver o painel completo no seu local de implementação.

– Os quatro painéis de azulejos “Árvore I, II, III e IV”, de 1962, no Bairro dos Olivais Norte – Lisboa. Este trabalho de Lima de Freitas insere-se num projeto multidisciplinar, entre a arquitetura e as artes plásticas, o qual compõe um total de vinte e quatro intervenções, feitas por João Segurado, Fernando Conduto, Rogério Ribeiro, António Lino, Lima de Freitas e Maria Keil. Até ao momento da investigação era desconhecido o seu estado de conservação e a informação disponível era escassa e contraditória.

– Os três painéis de azulejos da Igreja da Sagrada Família em Albarraque, nomeadamente “Batismo”; “Árvore” e “Música”, pinturas de azulejos, de 1965. Trata-se de um projeto de arquitetura de autoria de Jorge Viana, com o contributo das escultoras Maria do Carmo d’Orey e Graça Costa Cabral. A informação sobre este trabalho de arquitetura surge mais organizada e desenvolvida, em 2012, com a homenagem feita ao referido arquiteto.

– Os quatro painéis de azulejos do Hospital São Francisco Xavier – Lisboa, intitulados “O Andrógino” ou “A Árvore da Vida”; “O Mensageiro” ou “O Guerreiro”; “O Feminino” e “A Fonte da Vida”, pinturas de azulejos, de 1973. Neste caso, desde o início, se conhecia a existência de uma imagem do cartão, a preto e branco, da obra “A Fonte da Vida”, na página 33, do livro “Mitolusismos”, que permitiu o contacto com o referido Hospital e desenvolvidas as diligências de contacto presencial com as obras.

– As três pinturas de Lima de Freitas dos Palácios da Justiça: “Homenagem a João das Regras”, acrílico sobre madeira, de 1982, tríptico do Palácio da Justiça da Lourinhã; “Sol Justitiae”, acrílico sobre tela, de 1983, tríptico do Palácio da Justiça da Lousã e “O bom e o mau juiz”, acrílico sobre tela, de 1991, díptico do Palácio da Justiça de Montemor-o-Novo. Estes trabalhos estavam já documentados em imagens no livro “Lima de Freitas: 50 anos de Pintura” o que facilitou a sua localização e a identificação iconográfica.

– Os três painéis de azulejos da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, a considerar “Descobrir”, pintura de azulejos, de 1989 (existindo também uma ligação ao painel de azulejos “Descobrir”, pintura de azulejos, de 1988, no Centro Europeu da Juventude em Estrasburgo); os painéis “O Homem em Harmonia com a Natureza” e “Energia”, estes sendo pinturas de azulejos, de 1989. Junto aos mesmos estão afixadas as memórias descritivas redigidas por Lima de Freitas. Esta informação completa e enriquece a hermenêutica simbólica que se pretendeu fazer para esta investigação.

– Por fim, e considerada uma obra síntese de Lima de Freitas, apresentam-se os catorze painéis de azulejos, de 1995-1996, patentes na Estação dos Caminhos de Ferro do Rossio – Lisboa: “S. Vicente em Lisboa”; “Santo António junto à Sé”; “O Santo Condestável”; “Santa Auta diante da Madre de Deus”; “Jerónimos: a mão de Cristo”; “A visão cósmica de Camões”; “A Lisboa imaginada de Francisco de Holanda”; “D. Sebastião: o Encoberto”; “Vieira e o V Império”; “Garrett: Drama, Lenda e Profecia”; “Herculano: a História e o Mito”; “Pessoa e ‘O caminho da serpente’”; “O Almada-neopitagórico” e “Vlysses”. Sobre estes painéis, Lima de Freitas deixou texto e imagens de qualidade no livro “Mitos e Figuras Lendárias



Pormenor do painel e azulejo “O Feminino”, 1973, Hospital São Francisco Xavier.

de Lisboa”, de 1997, permitindo compreender mais profundamente as intenções do autor.

Lima de Freitas deixa-nos, com o seu amplo contributo, logo depois de concluir esta obra mater, em 1998.

Este trabalho de investigação permitiu viajar pelas questões estéticas que preocupavam Lima de Freitas, tendo este uma compreensão particular que merece ser referida: “Pintar é, assim, tornar visível o ser. É não apenas ver o mundo, mas vermo-nos vendo o mundo: visão exponencial; consciência do mundo e consciência da consciência” (Freitas, 1965, p.30), da obra escrita “Pintura Incómoda”. Deixou uma presença no neorrealismo, passando por um surrealismo de cariz expressivista, caminhando por um realismo fantástico, nomeadamente desenvolvendo uma estética particular, intitulada “Mitolusismos” e, por fim, passando também pelas paisagens visionárias e pelas paisagens de rostos ou trabalhos de retrato e autorretrato. Em paralelo e acompanhando o seu trabalho plástico, de pintura e desenho, Lima de Freitas apresenta uma obra escrita relevante, nomeadamente sobre as questões míticas e simbólicas, sobre número e geometria sagrada, entre outras, sublinhando-se “O labirinto”, de 1975.

Partindo agora para a procura da resposta à hipótese levantada no início, foi possível desenvolver uma hermenêutica simbólica, à luz das “Estruturas Antropológicas do Imaginário”, uma mitocrítica de Gilbert Durand, à Obra Pública de Lima de Freitas, onde se desenhou um olhar sobre a *Árvore*; o *Sol* e a *Mulher*, como arquétipos e/ou símbolos definidores na sua Obra Pública, merecendo maior destaque para o imaginário vegetal, na representação da *Árvore* no sentido simbólico e arquetipal. A *Árvore* foi considerada a “imagem obsessiva” primordial na Obra Pública de Lima de Freitas, integrada no “schèmes” do amadurecer e do progredir num caminho ascendente e cíclico.

LÍGIA ROCHA – Nasceu no Porto, Portugal (1980).
Investigadora integrada do CIEBA – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e Investigadora colaboradora do INED – Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto.
Professora Adjunta Convidada da ESE-PP e do professora do Ensino Básico, Educação Visual e Educação Tecnológica (MEC).
Licenciada em Professores do Ensino Básico – Educação Visual e Tecnológica, pela Escola Superior de Educação de Coimbra (2002).
Mestre em Educação, especialidade em Filosofia do

Imaginário Educacional, Instituto de Educação da Universidade do Minho (2007).
Doutora em Educação, especialidade em Filosofia da Educação, Instituto de Educação da Universidade do Minho (2015).
Bolsista de Doutoramento pela FCT (2009-2013).
Artista plástica (1995-2021), com exposições individuais e coletivas.
É autora e coautora de vários textos sobre filosofia do imaginário; hermenêutica mítico-simbólica; estética educacional; a arte e o pensamento de Lima de Freitas, nomeadamente na sua obra pública.

FABIANA FERONHA WIELEWICKI

ALQUIMIA DA IMAGEM: FOTOGRAFIA E CINEMA

ENTRE O LUGAR E A IMAGEM: UM PERCURSO FICCIONAL

É do entrelaçamento entre as noções de *lugar e imagem* que surge esta investigação em artes visuais, propondo diálogos com o cinema e a literatura. Esta viagem (ou investigação) começou com visitas nestes locais em Portugal entre 2011 e 2017: Observatório da Serra do Pilar (Vila Nova de Gaia), Hotel Miradouro (Porto), Hotel Arribas (Sintra) e Farol Felgueiras (Porto). Retornar a cada paragem para escutar versões do lugar tornou-se um método de trabalho. Apontamentos em vídeo e fotografia testemunhavam situações vivenciadas, ensaiando interrogações sobre aspectos conformadores dos lugares. No atrito entre experiência presencial, conversas informais com pessoas locais e informações oficiais/institucionais delinearam-se hipóteses visuais expandindo o estudo para o campo ficcional. A experimentação prática – articulada à produção de outros artistas e campos teóricos da arte, filosofia e antropologia – levou à conformação do conceito operacional denominado *lugar-imagem*¹.

Os capítulos da pesquisa receberam os nomes dos locais onde se originaram os projetos artísticos que constituem a componente prática. Há uma coincidência funcional entre a natureza desses lugares e o papel/posição que ocupam na pesquisa. Para além da relação de proximidade que o Observatório, o (Hotel) Miradouro, o (Hotel) Arribas e o farol estabelecem com a ideia de ponto de vista, correspondem ainda a lugares de análise/observação sobre a pesquisa em curso.

Do Observatório e sua associação com o romance *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940) e o “photo-roman” *La Jetée* (Chris Marker, 1962) veio a ideia da agregação de um componente ficcional ao *lugar-imagem* – e à produção (2011) de um projeto de mesmo nome. Um observatório – lugar de cálculo e traçado de coordenadas – representou uma visão em longa distância dos elementos a serem trabalhados: o início da jornada. Sua posição na pesquisa reflete a tentativa de vislumbrar à distância o que seria realizado. O Observatório da Serra do Pilar, em seu surgimento, cumpria a função de orientar a navegação. Assim como o projeto artístico ali desenvolvido funcionou como norte para o estudo, indicando rumos para a travessia e bases estruturais da investigação.

No Hotel Miradouro, a evocação do imaginário cinematográfico levou à realização do projeto homónimo, composto de projeções (com *stills* de filmes selecionados) e séries fotográficas em seu interior. A presença dos espaços de hotel no cinema motivou a elaboração do projeto *Hotel Miradouro* (2013-2015),



Minha fantasma: Judy, 2014 (Projeto Hotel Miradouro).
Impressão jato de tinta. 48 x 82 cm

que explora a construção de narrativas visuais a partir de experiências vividas nos quartos do hotel. A noção de heterotopia (Foucault, 2005) sugeriu relações de sentido com o *lugar-imagem*, impulsionando a produção artística.

O lance de vista proporcionado por um miradouro pressupõe altitude e visualização privilegiada do entorno. O projeto Hotel Miradouro possibilitou o deslocamento do olhar para um território vizinho, o cinema, ampliando o campo de visão. Na vertente prática da investigação, assinala um ponto de viragem: as imagens imprecisas e indefinidas trabalhadas em parceria com textos ficcionais (projeto *O Observatório*), assumiram uma força visual que afastou tentativas de apagamento ou intervenções neste sentido. Se a meta era perturbar o conteúdo da imagem, a experiência no lugar provocou uma reação inversa: a vocação cinematográfica do Hotel Miradouro gerou um encantamento visual que abalou o norte da pesquisa. Multiplicaram-se as imagens projetadas no interior dos quartos do hotel. Tal experiência produziu alguma vertigem: quanto mais imagens do cinema eram projetadas, mais o lugar tornava-se inacessível. A atmosfera do hotel evoca uma experiência fílmica que não correspondia a nenhum filme propriamente dito. Em meio à profusão de imagens fílmicas surgiu *Still Blank* – série fotográfica do projeto *Hotel Miradouro*. Estas fotografias refletem a tentativa de desnudamento, um enfrentamento entre a ideia de vazio e o encantamento gerado pelo potencial cinematográfico do lugar. Das tantas narrativas ali presentes (projeções) restou apenas uma: em modo de espera ou em branco.



Still Blank 3, 2015 (Projeto Hotel Miradouro).
Impressão jato de tinta. 50 x 75 cm

O projeto *Depois de O Estado das Coisas* (2013-2017) desenvolvido no Hotel Arribas confronta um local concreto e um lugar fílmico – a partir da obra de Wim Wenders realizada em 1982. O projeto, constituído por registos em vídeo e fotografia realizados nas dependências do Hotel Arribas, explora esse embate. A impossibilidade de encontro entre estes lugares gerou imagens vagas, levemente distorcidas – “imagens ruins” (Steyerl, 2014).

O Hotel Arribas, no âmbito da pesquisa, representa um esforço de localização da narrativa fílmica de Wenders no lugar onde ocorreu a locação do filme no passado. O hotel, cravado nas rochas da Praia Grande em Sintra, é um excelente ponto para observar as ondas a desafiar os limites impostos pela edificação. Arribas são escarpas litorâneas de altitude com vertentes abruptas voltadas para o mar cuja forma resulta da erosão marinha. As ondas escavam sua base tornando instável sua plataforma superior arruinando sua estrutura. Curiosamente, o trabalho desenvolvido no Hotel Arribas apontou uma falha irreversível no encontro entre o lugar e seu passado fílmico. Deste encontro impossível emergiram imagens imprecisas que revelam fissuras e espaços vazios em sua constituição. O projeto *Depois de O Estado das Coisas* clarificou uma questão para o estudo: a ideia de imagem como ruína, em processo de desaparecimento, construída e apagada ao mesmo tempo (Cadava, 2011). A falha irreversível no tempo reverberou sob a forma de espaços ilegíveis (ou sem sentido) nas imagens produzidas.



Os sobreviventes, 2017 (Projeto Depois de O Estado das Coisas).
Vídeo (still) 2' 30"

Se o Hotel Miradouro parecia conter inúmeras e indescritíveis narrativas filmicas em seu interior, no Hotel Arribas não foi possível localizar a contento indícios de um filme realizado concretamente em suas dependências. Dois coeficientes ficcionais opostos e complementares: uma experiência fílmica sem filme (em Wenders) e um filme que oblitera uma intenção de experiência no lugar.

O Farol de Felgueiras serviu de mote para a produção do projeto em vídeo que sinaliza o fim do percurso investigativo: *Travelling low cost: bagagem de mão sobre superfície acidentada*. A imagem clássica do farol que indica ao viajante o rumo da terra firme é desestabilizada por uma espécie de chegada em revés, um afastamento da edificação como ponto de referência.

O *travelling* captura um esforço aparentemente impossível em manter enquadrada uma referência fixa, mas que se revela móvel e inquieta no âmbito da imagem. Neste trajeto no molhe as irregularidades do piso acidentado repercutem bruscamente nas imagens que procuram focar o farol. Uma metáfora possível sobre a resistência da prática artística a um determinado enquadramento, à precisão de uma determinada meta. A visão conturbada do percurso assinala o processo de conclusão dessa jornada investigativa, sem subentender a superfície de deslocamento como plana e lisa. Também sugere certa recusa em considerar o percurso concluído: uma viagem que inicia com as imagens de um observatório meteorológico nas margens do Douro e apresenta como cenas finais imagens de um farol, o Farol de Felgueiras, na foz do mesmo rio.

Referências Bibliográficas:

Cadava, Eduardo. (2010). La imagen: un monstruo de tiempo. In *El tiempo expandido*, pp. 27-41. Madrid: PhotoEspaña; La Fábrica.

Foucault, Michel. (2005). Espaços outros. *Revista Comunicação e Linguagens: Espaços*, pp. 243-252.

Steyerl, Hito. (2014). *Em defesa das imagens ruins*. *Revista Serrote* (19). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.

¹ O lugar-imagem é um lugar atravessado por uma ideia de imagem, como também uma ideia de imagem que só pode ser definida a partir da evocação de um determinado lugar. *O lugar-imagem* pode referir-se a uma espécie de lugar imaginado (que carrega consigo a memória ou rastro de um lugar concreto), como também a um lugar físico cujas fronteiras são alargadas ou ultrapassadas pela participação de uma componente ficcional.

FABIANA WIELEWICKI – Artista visual e investigadora. Sua produção artística se interessa por uma ideia de imagem ativada pela experiência do lugar. Doutora em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes do Porto (FBAUP), Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Professora Adjunta na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) é líder do Grupo de Pesquisa Visualidades

Amazônicas – VIA (UFAM/CNPQ) e investigadora integrada no Instituto de Investigação em Design Media e Cultura (ID+), Portugal. Foi professora colaboradora na UDESC e professora Adjunta no ISCE Douro (Portugal), realizou assessorias e curadorias em diversos projetos de Artes Visuais promovidos pelo Setor de Cultura do SESC/SC e dirigiu com Leticia Cardoso o Centro Cultural Arquipélago em Florianópolis.

RICARD RAMON

IDENTIDADE E COMUNIDADE

LA ESTÉTICA DE LA PORCELANA COMO IMAGEN A PARTIR DE LA CERÁMICA DE LLADRÓ

A partir del desarrollo de mi tesis doctoral, Lladró, análisis de la creación cultural de una estética, construyo un argumento que se centra en considerar el análisis de la porcelana, de la cerámica y de la escultura en general más allá de su consideración como objetos. Es decir, entiendo el estudio y análisis de estas piezas como imágenes integrantes de una tradición de la cultura visual y en las que su papel simbólico, se genera a partir del propio objeto material. Esto es lo que expuse en la conferencia realizada en Árvore en el 2018 y de la que aquí hago un resumen.

Es decir, se trata de valorar la importancia de la cerámica, y especialmente del propio proceso creador, basándose en el concepto del arte entendido como una experiencia propuesto por el filósofo John Dewey y algunos de sus seguidores, inserto en un conjunto y marco de relaciones que parten, desde nuestra posición en la propia materia cerámica. Sus características innatas están dotadas de adherencias y significados profundos que trascienden la condición puramente práctica o física de la materia. Hemos de entender en primer lugar que lo que producimos con la cerámica, si entendemos la cerámica como obra artística, que así lo hacemos, no es en absoluto un objeto. El objeto cerámico es nuestro medio para la creación, para la producción de una experiencia estética, de un proceso artístico y de una práctica finalmente educativa.

Hemos de trascender el valor material de la materia, superando esta aparente contradicción y entender la materia como producto de un entorno, no solamente físico y geográfico, sino también social y cultural. Un espacio de comprensión de la cerámica vinculada Ese entorno ha de influir necesariamente en el proceso de creación, en la elección material y física, y esto mismo ya va delimitando sus propios significados y su esencia no material. La materia y los procesos técnicos para transformar esa materia solo son un instrumento para la obtención de la experiencia estética y de esta forma generar en el proceso de recepción del observador, un proceso de cambio.

Una de las primeras concepciones que habría que superar en este sentido, es el de las distinciones jerárquicas vinculadas a la consideración de la cerámica como artesanía. Existe toda una tradición historiográfica y una política educativa

centrada en generar una división entre los conceptos del arte y la artesanía que todavía sigue sin estar superada.

Se entiende la cerámica como proyección de imagen fundamentalmente, más allá de la materia y de los medios de construcción, el ceramista ha de ser consciente de que finalmente, lo que construye, es una representación artística y simbólica, prioritariamente visual, y que será percibida, por la mayor parte de receptores, como una imagen, que se acaba de construir, representar, interpretar, simbolizar e incorporar a la propia identidad del receptor de forma visual-simbólica-narrativa.

Si a ello le añadimos que el material, que ya de por sí mismo está cargado de valor, se convierte mediante el trabajo de diseño del artesano o el artista en figuras de formas escultóricas, sumado a finas decoraciones pictóricas y temas asumidos de la tradición histórica y artística de occidente, o por extensión, y con ello se percibe también un mayor aumento de su valor social, de carácter exótico, oriental o directamente portadas del mismo oriente, el valor de la porcelana, hablamos siempre de valor social, aumenta de manera exponencial y su consideración como material de apreciado valor se suma al propio valor atribuido a cada pieza.

Esta valoración será, en cada caso, distinta, en función de la forma, la temática de la pieza, el autor y la estética y la asunción de esa estética, o la repercusión y aceptación social de su autor, en el momento y espacio histórico concreto en el que se presente y desarrolle.

En la actualidad el valor de la porcelana como rareza, como elemento exótico, ha disminuido aunque aun mantiene un cierto aspecto de recuerdo oriental y orientalizante en las culturas occidentales, y sobre todo, frente a una lluvia de nuevos materiales mucho más funcionales, producto de la revolución industrial, que la propia vanguardia artística asumirá como recursos plásticos, la porcelana mantiene un cierto halo de ese pasado mitificado, como material de esplendor artesanal, aunque se desarrolle y se ofrezca a través de medios industriales, generando una cierta paradoja de las que más que ninguna otra, está repleta esta época.

Lladró, que era el objeto de mi investigación en mi tesis doctoral, acoge muy bien esa carencia que la nueva sociedad industrial genera, inundando el mercado de productos que no esconden ni disimulan su origen industrial mediante esos nuevos materiales que se certifican como útiles, prácticos y económicos, por lo que pierden cualquier valor elevado adherido a sí mismos, e incluso esos valores tienden a ser percibidos como negativos, en relación a la posibilidad de la belleza. La porcelana en cambio, presenta ese valor de tradición artesana y de belleza artística, tan bien explotado por la marca valenciana, que empezará



a ser demandado por una sociedad burguesa amenazada en sus raíces tradicionales por la creciente industrialización alienante.

Corroboramos, en la conferencia impartida en *Árvore*, que la porcelana es en sí misma una proyección de imagen cargada de valores, empezando por la propia obsesión e importancia dada en la innovación técnica, que refuerza todavía más el propio sentido simbólico de la materia y contribuye a una todavía mayor proyección como imagen de la propia porcelana, remitiendo a la vez a sus valores simbólicos históricos y al propio valor de Lladró, que se presenta en un sentido moderno, como el que ha sido capaz de mejorar un producto que en esencia era un secreto, que en sí mismo era casi perfecto y cargado de mitologías.

Lladró hace suyo ese logro, que presenta casi como una alquimia mágica redondeando su imagen de éxito, al poner al alcance de todo el mundo y bajo una vocación universal, democratizando la porcelana como ellos mismos dicen, técnicamente más perfecta y de mayor calidad incluso que la propia porcelana histórica, y que ahora cualquier miembro de la clase media puede poseer, emulando y desafiando a los antiguos privilegios de la aristocracia, que tenían en ella a un objeto de uso y disfrute exclusivo.

En ese sentido, su vinculación hacia posiciones de valoración social y su forma de tejer una serie de relaciones dobles hacia un pasado mitificado y anclado en su valor aristocrático y en el propio peso de la historia como valor, adheridas a un objeto industrial y comercial que inunda masivamente los mercados internacionales, también supone un punto importante de nuestras reflexiones. A través

del análisis hacia este tipo de referencias que le permiten construir un discurso dirigido principalmente a las clases medias y populares, a las que les promete el acceso a un universo estético y conceptual ligado hasta ahora a un mundo vetado a los valores de nobleza que el propio material, su uso, sus imágenes y narrativas y su pretendido valor aurático y artístico poseen o pretenden poseer.

RICARD RAMON – Profesor de educación artística en la Facultat de Magisteri de la Universitat de València, miembro investigador del Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas. Doctor por la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, en el programa de doctorado Arte y Filosofía, Licenciado en Historia del Arte por la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València, Licenciado en Bellas Artes y Máster en Gestión Cultural, por la Universidad Politécnica de Valencia.

Su trayectoria investigadora se viene reflejando desde hace más de diez años en numerosas publicaciones relacionadas con el arte, la cultura visual y la educación artística, tanto en libros como en revistas de investigación especializadas. Sus líneas de investigación principales se centran en las estéticas y pedagogías de los entornos y las prácticas culturales, pedagogías de la imagen, cultura visual y fotografía como recurso pedagógico y la cultura popular y el arte efímero como medio de aprendizaje y conocimiento sensible del mundo.

BEATRIZ ALBUQUERQUE

IDENTIDADE É PERFORMANCE?

ART + INTERNET + PERFORMANCE = BEGINNING OF THE 90S

O meu percurso artístico, o académico e o pessoal desenvolveu-se, num processo de desconstruir a arte e a Internet, dando ênfase sobre a elucidação da performance arte como investigação concretizada. É importante contextualizar que em 2002 o ensino oferecido sobre performance arte na Europa era limitado, assim como a performance era uma forma de arte sem destaque. Esporadicamente, existiam umas workshops no qual eu frequentei como o de Esther Ferrer¹, e as de Marina Abramovic, "Limpendo a casa". Na Hochschule für Bildende Künste (HBK), em Braunschweig, na Alemanha, Marina Abramovic teve uma *masterclass*, onde desenvolveu a maioria da sua prática pedagógica (1997-2004) e no qual fui aluna dela.² Posteriormente ela funda o grupo Independent Performance Group (2003-2007), para a qual fui convidada para ser membro. Em 2004 começo a frequentar a mais conceituada e competitiva universidade americana, com o seu próprio departamento de performance arte (não sendo de dança, de teatro ou de ambos). É o The School of the Art Institute of Chicago (SAIC).³

Durante este percurso fico cativada pelo uso das tecnologias na arte, "amplificadores do espírito" (Douglas Engelbart trabalhou a noção de interface e interatividade) com os computadores e com o ciberespaço que vai afetar radicalmente a relação entre o sujeito e o objeto na contemporaneidade, na performance. A internet não é exceção à regra de um meio subvertido, abusado e usado pelo artista a seu belo prazer. Tudo se transforma e nada se perde. Podemos constatar a existência de anteriores subversões efetuadas, através do rádio ou da televisão. Nos anos de 1990, com a globalização da internet⁴ e a consequente criação do browser Mosaic (1993), do Netscape (1994), ou do aparecimento do Internet Explorer (1995), instrumentos que permitirão a continuidade da exploração com os novos meios tecnológicos. Os artistas cedo se apropriam e criam, experimentando rapidamente essa nova mídia ao seu dispor. No princípio dos anos de 1990, podemos contar pelos dedos, os pioneiros que começaram a usar a internet como parte integrante em algumas das suas criações performativas. Exemplos disso, são nomes como o de Guillermo Gómez-Peña, que usou, em 1994, o satélite Mbone ou Stelarc (Stelios Arcadiou) na sua performance Fractal Flesh, apresentada em 1995.



Beatriz Albuquerque, [FRAY] Performance Inside Out, Chicago Art Department & The School of the Art Institute of Chicago, Maio 2006.

Livro. Albuquerque, B. (2008). Art + Internet + Performance = beginning of the 90s.

Vila Nova de Famalicão: Editora Impensável. ISBN 978-989-20-1060-1

A interatividade digital tem por objetivo aperfeiçoar a forma de diálogo (interação) entre o homem e as máquinas digitais, visando principalmente a manipulação direta da informação. A interface gráfica será então o meio (hardware, software ou os dois) no qual se dá o processo de interatividade. É no espaço da *interface* que se processa a interatividade. Segundo Sérgio Bairon, a *interface* terá por vocação juntar duas realidades díspares e colocá-las em comunicação; ou seja, traduzi-las e articular os espaços e colocá-los em comunicação. Assim, a interatividade será uma espécie de “conversação” entre o homem e a técnica, através das *interfaces*. Numa outra perspectiva de análise, Pierre Levy eleva o conceito *interface* até ao seu fundamento ontológico, defendendo a ideia de que para melhor compreendermos os elos de ligação entre a informática e o mundo que a cerca, deveremos partir do princípio de que os seus recursos apenas procuram explorar o comportamento interativo entre seres e “coisas”, processo que já se desenvolve há milénios na história da humanidade.⁵

A performance arte ao vivo é como um ritual em que, existe uma “energia inexplicável”, uma presença patente da qual o público usufrui, interage, absorve, partilha a vivência, enquanto que através do uso da plataforma Zoom ou do vídeo jogo Second Life, essa mesma performance passa a ter um distanciamento mais midiático do nosso corpo físico.⁶ Optar por aceitar todas as limitações do uso da tecnologia e da internet é possível, pois não podemos nos esquecer de que, quem

viu uma performance nos anos de 1990 através do uso da web foi um público muito reduzido. Além disso, a internet era muito lenta e o vídeo (ou melhor, imagens paradas que iam mudando, numa espécie de animatrix) era a preto e branco. Já em 2000 isso mudou. Um exemplo disso, é o evento [FRAY] Performance Inside Out, realizado em Chicago – EUA, em que eu e Jake Elliot (2006) desenvolvemos uma plataforma/evento de performances em tempo real no mundo físico e, tendo sido transmitido em direto pela Internet. O público ativo ou passivo podia desse modo, ver ao vivo esse evento de três horas non-stop de performances no Chicago Art Department, ou usufruí-lo como um vídeo pela internet. Esse vídeo transmitido em direto tinha ainda a particularidade de possuir um *interface* pela qual, o público através da internet pode manipular, remixar o vídeo e guardá-lo no seu computador. O espectador ativo tornou-se, nesse caso, um espectador criativo pelo desenvolvimento de uma nova aproximação com a performance, através do vídeo que estava sendo transmitido ao vivo.

O conceito de interatividade relacionado com o uso da internet, abriga o nível mais elementar em que a escolha do espectador se faz, a partir de um leque de opções dadas pelo autor. Logo, numa performance on-line através da web, o observador tem muitas vezes limitada a sua interação com a peça performativa, ao contrário de muitos happening ou performances ao vivo no mundo real, em que opta sobre o ponto de vista do qual se quer observar a performance. Os polos emissor e receptor são intercambiáveis e dialogam pouco entre si na interação efetuada por meio da internet, denotando a falta de bidirecionalidade do processo de uma performance arte sendo usada a internet como parte integrante de sua logística e que necessita dessa transmissão ou registro para chegar ao seu público, ao seu espectador e à sua audiência. Além disso, no momento em que uma performance é transmitida pela internet, ela compete com todas as distrações oferecidas pela múltipla escolha do mundo da web, à distancia de um *click*, assim como todas as distrações do mundo real que temos à disposição quando estamos navegando na web.

Em nenhum dos casos defendo na minha tese de mestrado (teórico/prático) que a performance/happening deveria ser realizada só ao vivo e no mundo real, já que o mundo virtual também tem as suas opções. Mas essas opções têm que ser pensadas conscientemente e quando o performer cria/realiza a sua peça performativa tem que ter em conta, todos os possíveis cenários e escolher a melhor forma de transmitir a sua mensagem, não deixando nenhum pormenor ao acaso. Como tal, a interação do público ou a conseqüente falta da mesma, também deve ser abordada em todos os níveis de desenvolvimento e logística na criação, preparação, realização de uma performance/happening.

Todo este percurso académico, artístico, investigação e vivências em Chicago foram partilhados em 2008 na forma de um livro com o título Art + Internet + Performance = beginning of the 90s.⁷

¹ Ferrer, E. (2001). Revista do CGAC. Espanha: Centro Galego de Arte Contemporânea, N.2, p. 100-103. ISSN 1576-8082

² Abramovic, M., Blasquez, J., Llull, P. & Morales, A. (2007). Cleaning the House. Fundacion NMAC, Cadiz, Espanha., ISBN 978-84-690-35351

³ Albuquerque, B. (2020). Lições de Marina Abramovic. Arte Capital Magazine.
<https://www.artecapital.net/estado-da-arte-109-beatriz-albuquerque-licoes-de-marina-abramovic>

⁴ Convém lembrar que a propagação da Internet sucede mais rapidamente para o grande público nos EUA.

⁵ Albuquerque, B. (2008). Art + Internet + Performance = beginning of the 90s. Vila Nova de Famalicão: Editora Impensável. ISBN 978-989-20-1060-1

⁶ Idem. [a autora acrescenta que pode haver exceção sensorial no uso do microfone para estabelecer contato com os outros avatares, visto que é uma característica do próprio Second Life].

⁷ Idem. http://beatrizalbuquerque.com/pdf/BeatrizAlbuquerque_BOOK1_2008.pdf

BEATRIZ ALBUQUERQUE – Vive e trabalha entre o Porto e Nova Iorque. Licenciada na Faculdade de Belas-Artes do Porto, segue para os EUA onde conclui o mestrado MFA na School of the Art Institute of Chicago e o doutoramento na Columbia University, New York, com o apoio das bolsas Fullbright e FCT. Ela foi galardoada com o Prémio Myers Art Prize, Columbia University, Nova Iorque assim como o Prémio Revelação pela 17ª Bienal de Cerveira: Arte, Portugal e com o Prémio de Performance Ambient Series, PAC/performance Festival, Chicago.

Beatriz Albuquerque realizou várias exposições individuais e colectivas, destacando-se alguns lugares onde a artista apresentou trabalho como o Chelsea Art Museum, Queens Museum, Emily Harvey Foundation, Rooster Gallery, The Kitchen (Nova Iorque), Museum of Contemporary Art of Chicago, Chicago Cultural Center, International Istanbul Biennial, 2nd Thessaloniki Biennale of Contemporary Art (Grécia), Festival Trama (Porto), ArtCenter/South Florida (Miami), entre outros. www.beatrizalbuquerque.com

REBECCA MORADALIZADEH

IDENTIDADE É PERFORMANCE?

VESTÍGIOS DA PERFORMANCE NO MUSEU

Instala-se aí mais um paradoxo. Ao recusar a apropriação característica da mercantilização da arte, a Body Art, por exemplo, toma o corpo como suporte da criação, pois resiste à “alienação da mercadoria, imposta pelo mercado da arte. Faz do próprio corpo uma barreira contra a mercantilização da arte, mas, contraditoriamente, transforma-se em “coisa”, mercantilizada através da fotografia.¹

No âmbito da sessão *O Lado oculto da investigação / Terças-feiras com arte*, programação desenvolvida pela Árvore – Cooperativa de Atividades Artísticas em articulação com o Centro de Investigação e Inovação em Educação – InED (rec. FCT) da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, no dia 23 de outubro de 2018 foi apresentado o projeto-relatório-tese, *Vestígios da Performance no Museu²*, realizado no contexto do mestrado em Estudos Artísticos – Estudos Museológicos e Curadoriais da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e do estágio curricular no Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves em 2017.

Nesta sessão foram abordados os três conceitos base descritos no título da tese – *Vestígios, Performance e Museu* – com o intuito de apresentar a reflexão e ponderação teórica realizadas em torno da *Performance Art* e dos seus vestígios deixados no espaço expositivo no contexto do Museu.

Contextualizando o domínio da *Performance Art* e enquadrando historicamente a noção de vestígio (arqueológico), pretendeu-se confrontar ambos os conceitos e compreender a sua devida importância no âmbito do panorama artístico contemporâneo.

Se por um lado a prática da *Performance Art* – uma das manifestações que surgiu da arte conceptual a partir do ano de 1960 – procurou subverter os valores e premissas incutidos pelo sistema de arte e instituições museológicas e galerísticas defendendo a utilização do corpo como conceito e meio de expressão artística pela efemeridade, por outro não abdicava da inserção de materiais e objetos para intercalar com as ações e gestos realizados pelo performer. A intervenção



corporal com os diversos materiais e objetos poderia resultar em vestígios e fragmentos dispostos no espaço expositivo, visto como uma extensão da ação realizada.

Questionando a efemeridade da *Performance Art* e a efemeridade com que o Museu a enfrenta, este trabalho teve como foco principal contornar e problematizar essa postura.

Neste sentido, procurou-se tentar perceber de que modo estas remanescentes, com indícios da implicação de um gesto performativo, poderiam ser vistas como uma extensão mais direta e fidedigna da ação efêmera, criando uma aproximação sensorial e emocional maior com o passado e simultaneamente contribuir para a linearidade e narrativa histórica tanto da disciplina artística, como do contexto histórico, cultural, social, político (temas intrínsecos nos conceitos das obras), com o intuito de repensar o presente e prospectar novos caminhos no futuro.

Se por um lado foi com base em dados artístico-museológicos e seleção e análise de performances (com vestígios e marcas do gesto corpóreo) que se quis fundamentar e demonstrar a importância da reflexão, assim como aferir estratégias de preservação propostas pelos artistas – *Tate Thames Dig* (1999) de Mark Dion³; *Anthropometries* (1960) de Yves Klein⁴; *Body Tracks* (1982) de Ana Mendieta⁵; *(A)pós* (2016) de Angelina Nogueira⁶ – por outro lado também foi através da oportunidade do estágio no Serviço de Artes Performativas que se conseguiu focar, de um modo mais concreto e prático, a abordagem proposta sobre o tema. Esta experiência permitiu uma ligação com o evento *O Museu como Performance*, na qual foi constituída uma aplicação prática dos conteúdos abordados anteriormente em certas performances apresentadas no evento, conseguindo questionar e problematizar alguns aspetos fundamentais da reflexão, como por exemplo a incidência dos vestígios no espaço do Museu, assim como a sua preservação e conservação no mesmo – *Exile* (2015) de Anastasia Ax & Lars Siltber⁷; *Mary & William* (2015) de Alex Cecchetti⁸.

Por fim, fez-se referência a *Archives Vivants*⁹ um projeto curatorial e performativo realizado em agosto de 2017 no Palácio das Artes do Porto, vencedor do 2º prémio do Concurso Artes & Talentos promovido pela Fundação da Juventude, que de certa forma colocou em prática os conceitos e as aprendizagens obtidas ao longo do processo, e de certo modo serviu como projeto conclusivo desta reflexão em termos pessoais.

A reflexão de carácter poético, experimental e interpretativo tido neste estudo sobre o *vestígio da Performance Art* – que, recorde-se, teve como objetivo

principal demonstrar a importância do vestígio no contexto artístico e museológico – depreende que poderão ser incitadas novas reflexões na área da preservação e conservação da disciplina em questão.

¹ Freire, Cristina. (1999). Poéticas do Processo, Arte Conceitual no Museu, Editora Iluminuras Ltda. São Paulo. p. 103

² Moradalizadeh, Rebecca (2017). *Vestígios da Performance no Museu*. Relatório de estágio no âmbito do Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves e do mestrado em Estudos Artísticos – Estudos Museológicos e Curadoriais pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Disponível no Repositório Aberto da UP em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/108256?mode=full>

³ Consultar a obra em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669>

⁴ Consultar a obra em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/yves-klein-1418/yves-klein-anthropometries>

⁵ Consultar a obra em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/item/2689-ana-mendieta-body-tracks-1982.html>

⁶ Consultar a obra em: <https://cargocollective.com/angelinanogueira/A-pos-Performance>

⁷ Consultar a obra em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=PadMAsf-VSA>

⁸ Consultar a obra em: <http://www.alexcecchetti.com/stay/on5iqbxm7gasto0365ymj3wwoukx0>

⁹ Consultar projeto em: <https://rebeccamoradalizad.wixsite.com/visualartist/archives-vivants>

REBECCA MORADALIZADEH – (n. 1989, Londres) artista plástica luso-iraniana, vive e trabalha no Porto. É mestre em Estudos Museológicos e Curadoriais e licenciada em Artes Plásticas - multimédia, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e frequentou o programa Erasmus na Sheffield Hallam University, Reino Unido. Desde 2010 desenvolve um percurso nas artes plásticas, apresentando o seu trabalho em exposições, festivais, residências e artist talks tanto em espaços institucionais como independentes, em Portugal e no estrangeiro.

As áreas que explora são a performance, vídeo, fotografia, instalação, desenho e gastronomia, incidindo-se sobre questões do corpo, identidade, território, memória, arquivo e vestígios. Em 2020 recebe a bolsa de pesquisa e investigação artística Reclamar Tempo promovida pelo Teatro Municipal do Porto e é selecionada para a Bienal Food Culture Days em Vevey, na Suíça, ambos com o projeto em série LandMarks, que aborda a sua identidade iraniana.

RITA GASPAR VIEIRA

PENSAMENTO E POÉTICA VISUAL: INVESTIGAÇÃO DE ARTISTAS-AUTORES

REVISITANDO O QUOTIDIANO DESLOCALIZADO: O DESENHO COMO MAPA

A investigação é, para mim, um processo constante e gradual, que cresce ou evolui comigo. Trabalho para construir e alargar o meu património, que é sobretudo conceptual. Disse Thomas Hirschhorn (2006) que “Pensar é riqueza. Fazer pão é riqueza. Etc...” e que conta a consciência que cada um tem do único capital válido, que é o pessoal.

Como artista experimento e pesquiso no ateliê, ensaio na prática ideias resultantes do que absorvo das variadas leituras que vou fazendo. Dessa relação com a matéria e o fazer resultam novas questões que ousam relacionar-se com conceitos. Neste texto, apresento o modo como alguns deles se articularam para constituir uma tese de doutoramento de natureza teórico-artística. A questão central da investigação é o modo como o desenho, entendido em sentido lato, pode edificar um mapa do quotidiano, que antecipa o território antes de coincidir com ele, em termos temporais e espaciais.

Defini como objetivo mapear o que é diário ou sucede habitualmente. Para isso, recorri ao uso do desenho enquanto *medium* que fixou o gesto, registou e situou procedimentos rotineiros, para dar a ver a minha circunstância privada, entendida como ponto notável desse mapa. O desenho foi o *medium* escolhido por ser fundador do pensamento artístico, preponderante no meu trabalho e também pela grande economia de recursos que a sua prática permite. A nossa capacidade inata para desenhar, associa a dimensão tática desta prática artística às táticas desenvolvidas diariamente aproximando, na investigação, arte e vida diária. Objetivo alcançado com recurso a conceitos fundadores como: o de rotinas táticas e estratégicas (Certeau, 2012); o de repetição, contemplando acasos e desvios, que introduziram a deslocalização do quotidiano e a diferença criativa (Deleuze, 2000) que, nesta tese, distingue e afasta a repetição inerente às práticas quotidianas da que define as práticas artísticas face à expectativa com que ela acontece; e o de desenho como meio privilegiado de relação com atividades primordiais de expressão e construção, vinculadas ao conhecimento, à descrição de ideias, às coisas e aos fenómenos de interpretação e explicação do seu sentido por meio de configurações (Molina, 2006), constituindo por isso uma operação cartográfica,



Em Suspenso.

abstrata, mental e intuitiva, operacionalizada na tese a partir das qualidades de *númen* e *tenor* (Rawson, 1969). Acresce que, na relação que se propõe entre o plano do sensível e o da razão, operada no discurso artístico pela imaginação criativa, o desenho remete a sua leitura para o uso do conceito de esquema (*schemata*) da filosofia transcendental de Kant (2001). É ainda um conceito fundador o de 'casa natal' (Bachelard, 2000), usado nesta investigação como lugar de partidas, chegadas e abrigo, envolto no pó e na penumbra das memórias, angústias, medos e devaneios pessoais. A casa, lugar e abrigo diário, no qual se desenvolvem práticas domésticas de tipo tático, surgiu nesta investigação como elemento relevante, introduzindo nela as dimensões de partilha, união e continuidade, presentes nesse lugar. Assumiram particular relevância práticas associadas aos usos da mesa, âmbito em que a água, elemento vital e essencial no dia-a-dia, surgiu destacada nas minhas peças, associando-lhes a sua simbologia de renovação e manutenção da vida diária. No projeto que desenvolvi, o valor primordial da água contrapõe-se à banalização e invisibilidade que caracterizam as rotinas domésticas diárias que envolvem o seu uso. Nele, a proximidade e encontro que caracterizam a escala e o universo doméstico da casa; bem como o uso desse lugar como referência para os conceitos enunciados considerando-o enquanto 'intervalo do vivenciável'- conjunto de memórias físicas, emocionais e psíquicas do que é habitar; permitiram-me refletir sobre o quotidiano como uma área em branco,

na qual prevalecem o automatismo e a invisibilidade gerados pela repetição. Contrapõem-lhes a dimensão de prova, revelada nos registros de marcas e vestígios que autenticam cada desenho, face à semelhança com o que ficou conhecido no fabrico industrial de papel como marca d'água.

A análise de obras concretas de outros artistas informou os conceitos convocados, destacando-se como caso de estudo a de Fernanda Gomes, designadamente com a sua casa/ateliê, no Rio de Janeiro e uma entrevista. A condição híbrida que investiguei permitiu-me situar a minha prática; na qual se confundem e misturam lugares, matérias-primas e procedimentos da vida diária, da casa e do ateliê; como o grau zero da espacialidade ou a referência métrica do mapa.

Neste processo, pude perceber que o mapa, desenvolvido em diversas partes e momentos, integrava outros *Mapas Para Efetivar o Quotidiano* e momentos de *Reunião* (obra composta por três mesas de pinho e oito desenhos sobre papel de algodão manufaturado, 2014), o uso do *Caderno Diário* (que surgiu como um livro de artista, 2015) e conduziu a que ele próprio ficasse *Em Suspense* (7 camadas de desenhos suspensos, realizados em papel de algodão manufaturado, 2016).

Conclui que o mapa do quotidiano edificado pelo desenho está deslocado e 'em suspense', no tempo e no espaço, porque o definem e integram marcas e vestígios capazes de produzir reconhecimento, ao convocar memórias pessoais e coletivas, indicando um percurso e não uma localização. Este é uma parte de uma constante procura. O território apresentado é composto por camadas estratificadas de memória. Desse modo, o mapa institucionaliza o lugar casa como localização da vida diária mapeada e define este encontro com desenhos que, afinal já estavam latentes.

Referências Bibliográficas:

- Ardenne, P. (2006). *Un Arte Contextual – Creación Artística en Medio Urbano, en Situación, de Intervención, de Participación*. Murcia: Ed. Cendeac.
- Augé, M. (1998). *Marc. Não-Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Austin, J. B. (1962). *Sense and Sensibilia*. U.S.A.: Oxford University Press.
- Bachelard, G. (2000). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, R. (1997). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Ed. Kairós.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, Antropos.
- Baudrillard, J. (2006). *Le système des objets*. France: Ed. Gallimard.
- Bois, Y.-A., Krauss, R. (1997). *Formless – A User's Guide*. New York: Ed. Zone Books.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bourriaud, N. (2009). *Pós-Produção, Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Butler, C. H. (1999). *Afterimage: Drawings Through Process*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.

- Cabezas, C. (2006). *El andamiaje de la representación*. In J. J. G. Molina (Ed.) *Las Lecciones del Dibujo* (pp. 217-336). Madrid: Cátedra.
- Certeau, M. (2012). *A Invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Hirschhorn, T (2006), *Anschool II*. Porto: Fundação de Serralves, Caderno publicado por ocasião da exposição Anschool II, S/P.
- Kant, I. (2001). *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Molina, J. J. G. (2002). *Estrategias Del Dibujo En El Arte Contemporáneo*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Molina, J. J. G. (2006). *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Ortega Y Gasset, J. (1989). *A Rebelião das Massas*. Lisboa: Edição Relógio d'Água, Coleção Antropos.
- Rawson, P. (1969). *Drawing The Appreciation of the Arts/3*. London, New York, Toronto: Oxford University Press.
- Spoerri, D. (1966). *An Anecdoted Topography of Chance*. New York: Something Else Press.
- Vieira, R. G. (2016), *O Quotidiano Deslocalizado: O Desenho Como Mapa*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

RITA GASPAR VIEIRA – Leiria, 1976. Vive e trabalha entre Leiria e Lisboa. Operando no campo do desenho e da tridimensionalidade, a obra de Rita Gaspar Vieira tem vindo a problematizar relações entre a memória privada e a comum coletiva de lugares habitados, destacando relações entre práticas quotidianas e procedimentos artísticos que elas constituem no seu trabalho, ao considerar a diferença criativa alcançada face à expectativa com essas ações são desempenhadas. O uso da água é determinante, sendo recorrente a

produção de papel de algodão artesanal, que constitui a génese do desenho e das instalações. Estudou Artes Visuais na F.B.A.U.L. (Lisboa), onde também fez o Mestrado em Teorias da Arte e o Doutoramento em Belas Artes – Desenho. É artista visual, docente no I.P.T, em Tomar e no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, e investigadora no Techn&Art - IPT e no CEIS20 – U.C. A sua obra está representada em coleções institucionais e privadas; sendo representada pelas Galerias Andrea Rehder (São Paulo) e Belo Galsterer (Lisboa).

LUÍS FILIPE RODRIGUES

O DESENHO, A EXPRESSÃO GRÁFICA DOS MECANISMOS DA COGNIÇÃO

Na reflexão que desenvolvi, tive como objetivo subjacente reforçar a importância da necessidade de desenvolver as competências do desenho (apesar dos progressos tecnológicos), no sentido do que dizia Ludwig Mies van der Rohe quando defendia que “os estudantes, paralelamente à sua formação científica, devem aprender a desenhar para dominar os meios técnicos de expressão e educar o olho e a mão”. Tornou-se evidente, nesta ótica, a importância de estarmos cientes que o desenho nos expõe ao desafio da descoberta, pelo que desenhar poderá ser útil enquanto maximize as possibilidades de pesquisa em certas categorias de estudo através da forma. Neste contexto, concluí que o desenho, enquanto meio de pesquisa de ideias relacionadas com a forma, facultava-nos um poder particular para desenvolver o pensamento visual sensível e constitui uma clara e proficiente alternativa às novas tecnologias.

A exploração do desenho conduz-se por uma procura de sentidos, latentes ou manifestos, que se clarificam e transformam na evolução do seu processo intrínseco de pensamento-representação. Neste processo, desenvolve-se a procura, tácita ou deliberada, de resolver problemas objetivos ou subjetivos e de esclarecer ideias por via da sua representação mais racional, mais sensível ou as duas em conjunto.

O desenho permite melhorar a relação criteriosa de ideias representadas em formas (seja ao nível de sensibilidade, seja ao nível do raciocínio); permite desenvolver o pensamento sobre o mundo (externo) na sua realidade formal. Permite, também, uma introspeção sobre o nosso ser (mundo interno) – tendo em conta que, usando as palavras de Molina (*in*: Molina, Cabezas e Copón, 2005, p. 24), “desenhar à mão potenciou, desde sempre, um conhecimento do nosso ser muito diferente do que percebemos quando interpomos entre ela e o nosso pensamento um meio instrumental.” Num sentido lato, o desenho permite trazer algo de construtivo para experiência de relação do sujeito consigo próprio e com o meio, seja ao nível sensível, seja ao nível do intelecto.

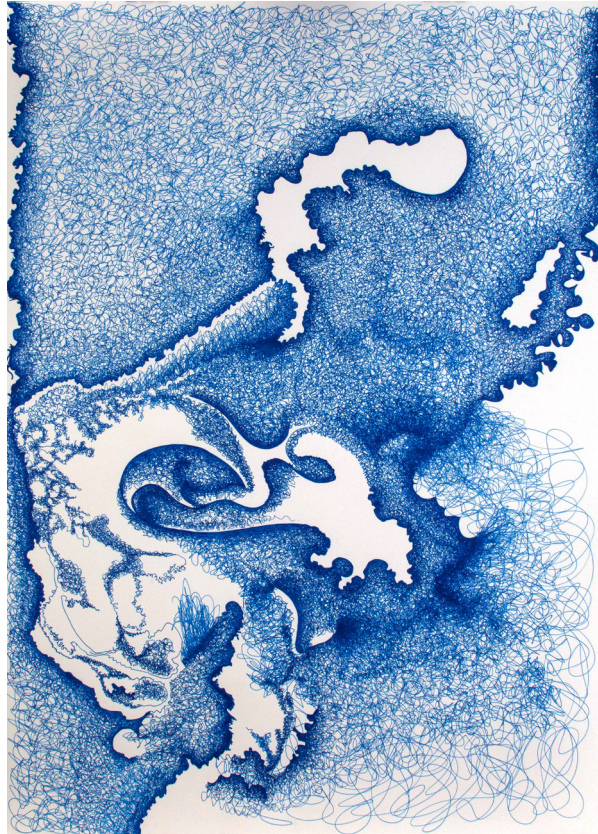
Podemos afirmar que o desenho, numa perspetiva abrangente, permite acompanhar a descrição visual da evolução do pensamento desenvolvido e projetado numa relação “eu – não eu – eu”. Para esta relação, com o desenho, recorreremos a um instrumento com que se represente, medeie, ligue e correlacione,

a subjetividade da imaginação e a respetiva objetivação/materialização numa imagem desenhada. A conjugação, articulada instrumentalmente, entre a realidade imaginada, a realidade visual e a realidade psicomotora resulta numa construção gráfica e esquemática da(s) forma(s) que ordena (e é ordenada pelo) processo dessa relação “eu – não eu(– eu)”. Esta relação torna-se entendedora e sensível quando se concilie a razão, a emoção, a ação e a percepção. É nestas circunstâncias que o desenho adquire um papel particular de estimular o pensamento sensível sobre e através de formas.

Sendo a imagem a matéria primordial do desenho, ao pensarmos com recurso ao desenho, a comunicação e a expressão de ideias e sentimentos baseiam-se na faculdade da imaginação e, a partir desta, na competência de uma representação com que se converta a imagem mental numa imagem materializada, na sua representação. Esta materialização, a partir (e pela) exploração da imaginação, assenta num modo de pensar (sentido, elaborado e comunicado) suscetível de se estimular pelo entusiasmo da descoberta criativa através da imagem que surge e se exterioriza. Repare-se, a este propósito, que a imagem, alega Marlrieu (1996, p. 137), é não só “a projeção sobre um estímulo perceptivo (ou sobre outra imagem) de um conteúdo representativo ligado aos nossos desejos e aos nossos receios”, mas também “a descoberta de uma realidade que o sujeito desconhece.”

O desenho potencia a descoberta de novas realidades através do desenvolvimento do pensamento baseado na dinâmica da dialética imaginação/representação. A descoberta assenta nesta reflexividade. A própria manifestação de um novo pensamento reflete(-se) (a) o nível sensível (porque perceptível pelos sentidos e, porque relacionada com o sentido estético) e (a) o nível inteligível. Assim, o desenho alarga o nosso conhecimento quando coadune a objetividade e a subjetividade do pensamento, na simbiose sensível-inteligível.

Com o processo de desenho, a partir da imagem e do imaginário, a consciencialização, isto é, a descoberta de novos conhecimentos facilita-se pela possibilidade de exteriorização da imaginação e, por consequência, da visualização de realidades latentes que se tornem (quase) manifestas nas formas que lhes são associadas. Para o reforço desta ideia, atenda-se a que a imaginação, segundo Malrieu (1996, p. 101), “é tão indispensável como o olhar, para que tomemos consciência da realidade”, para além de que, segundo o mesmo autor (1996, p. 81) “põe a descoberto um real oculto e desconhecido, escondido sob o real conhecido ‘natural’”, pois, diz o autor, “ela faz com que vejamos, escutemos e pensemos que existem, a um nível mais profundo, outras realidades a que não estamos habituados” (p. 81). Daí que, quando nos referirmos ao aspeto intelectual da representação no plano da consciência, temos em conta a importância



Desenho da minha autoria, 2020,
Caneta de gel sobre papel – 100 x 70 cm

do desenho para tornar o pensamento mais clarividente, desenvolvido e complexo, contudo, na condição de que alargue, numa complementaridade, a abrangência do conhecimento de realidades de diferentes naturezas (a forma, o conteúdo, a sensibilidade, a técnica) e sempre que estas se relacionem reciprocamente.

Uma das realidades intrínsecas ao desenho é processo de percepção visual, pois é na base desta que a representação se torna possível. A percepção, no desenho, é o meio da educação do olhar (Rodrigues, 2003), pelo que a aprendizagem do desenho, assente num exercício do mimetismo em que a percepção se torna criteriosa e deliberada, tem uma repercussão no modo de entender e sentir as formas. Através da percepção, o exercício de desenho mimético exercita o olhar num sentido entendedor, não porque se adquira a habilidade de representar realisticamente uma coisa, mas, porque na experiência desta habilidade se desenvolvem

mecanismos cognitivos que nos permitem ter: maior capacidade para elaborar um pensamento deliberado acerca e através de formas e, conseqüentemente, uma consciência mais clara do que vemos, assim como do que desejamos ver, imaginar ou configurar. Mais, o desenho, ao acentuar o processo de consciencialização das formas perceptíveis, reflete-se no modo de as pensar, criar e conhecer, mas também, diz A. L. M. Rodrigues (2003, p. 50), “ordena a sensibilidade estética, exponencia a imaginação criadora e estabelece a possibilidade de comunicação e entendimento, ao autor, das suas próprias ideias, ao observador o experimentar concetualizado da própria ação de desenhar, bem como uma evidência imediata do que está desenhado.”

A partir destas premissas, com esta investigação, procurou-se atestar a importância do desenho para agilizar pragmaticamente o processo de descoberta e clarificação do pensamento ajustando-o à sensibilidade – mas, considerando que a sua otimização depende das seguintes condições referidas por Hogarth (2002): 1) criar consciência, 2) uma estratégia para adquirir destrezas de aprendizagens específicas e 3) prática.

Em relação à *consciencialização* pelo desenho, sugiro que o tratamento de informação visual, através dos mecanismos cognitivos, permite uma maior consciência da realidade quando se tenha desenvolvido a aprendizagem que permita, ao nível *prático, eficiência na articulação entre os processos cognitivos e a percepção visual*.

Ao nível da consciência, no fenómeno do desenho, a (intra)relação mente-corpo e “sujeito(mente-corpo)/espaço(meio)” assumem uma especial importância no pensamento deliberado com que se adquire uma mais clara e diferente maneira de entender o mundo, enquanto, como diz Ana Leonor M. M. Rodrigues (2003, p. 60), “as definições de espaço, de ser e de poder alteram-se ao longo de diversas épocas e com elas a ideia interiorizada que o sujeito faz de si mesmo e da sua relação com o mundo.”

O fenómeno de consciencializado desencadeado pelo desenho a partir da relação “sujeito/espaço” proporcionará a interiorização do conhecimento do eu no contexto da relação com o “não eu” que lhe é exterior, enquanto desenvolva a consciência desencadeada por um pensamento que conjugue o virtual com o atual e o eu com o meio. Nesta perspetiva, o desenho tem a potencialidade de ativar esse fenómeno de relação, através de uma experiência de interiorização e exteriorização. Sendo que esta relação se dinamiza, no desenho, pela construção gráfica, de tal modo que a forma virtual (da imaginação, do imaginário e do raciocínio) se torne atual na materialização da imagem/imaginação, mantendo-se como virtualidade materializada e como exterioridade da interioridade.

No que se refere à percepção, repare-se que, segundo Jimenez (2002, p. 56), “o tratamento da informação é fundamentalmente uma atividade de codificação: fazendo corresponder informações de entrada a informações ou representações de saída”, portanto, neste sentido, a percepção, afirma o autor, constitui-se como “um processo de transformação, de tradução, cuja estrutura do resultado está próxima da estrutura da realidade.” No campo do desenho, a percepção conduz-se por um entendimento deliberado da realidade do nosso meio, quando orientada pelos mecanismos cognitivos explorados graficamente no desenho. Mais propriamente, com a conjunção cognição-percepção-representação adquire-se um melhor conhecimento da estrutura e da epiderme das formas, do espaço nelas inscrito e do espaço que as envolve.

Quanto à perspectiva *prática*, do processo de dar forma associada ao desenho, cujo domínio se desenvolve na *aprendizagem*, agiliza-se uma categoria de pensamento como, adotando as palavras de Bennett e Hacker (2005, p. 167), “exercício do conhecimento do modo de fazer uma coisa”, que tem a característica de ser “plástico, adaptativo e sensível às circunstâncias.” Aprender a desenhar, ou saber desenhar, implica “saber o modo de o fazer”, sempre que, remetendo ainda para Bennett e Hacker (2005, p. 168), de acordo com as circunstâncias se tenha aptidão para distinguir entre fazê-lo corretamente e fazê-lo incorretamente. O que, no contexto da prática do desenho, nos remete para o domínio psicomotor, que Gardner (2002, p.161) associa a uma inteligência corporal-cinestésica na qual se explora “a capacidade de usar o próprio corpo de maneiras altamente diferenciadas e hábeis para propósitos expressivos assim como voltados a objetivos” e “a capacidade de trabalhar habilmente com objetos, tanto os que exploram movimentos motores finos dos dedos e mãos quanto os que exploram movimentos grosseiros do corpo.”

É de realçar que se existirem circunstâncias que se imponham, do exterior, sobre a vontade de expressão e manifestação da interioridade, então, condiciona-se a livre ordem de associação afetiva de ideias e, por consequência, a liberdade criativa e imaginativa. Perante isto, poderemos optar pela expressão, pois é ela o que permite transformar essas adversidades em potencialidades, quando a mesma possibilite (a procura de) um equilíbrio entre a (ordem da) razão e a (desordem da) emoção. Sendo que este equilíbrio resulta livre se o pensamento se manifestar de dentro para fora, não no sentido de dominar ou circunscrever o exterior, mas de, na relação dialética interior/exterior, expandir e recriar o mundo interno e o mundo externo: numa conciliação e complementaridade entre a racionalidade e a sensibilidade.

Com base na investigação aqui sintetizada, parece pertinente argumentar que o desenho potencia o pensamento, seja sobre comunicação, seja sobre criação ou sobre raciocínio – ou tudo em conjugação, numa expressão criativa. Com efeito, na exploração e exteriorização da imaginação, desenha-se para: comunicar e expressar ideias e sentimentos; adquirir consciência do que pensamos; visualizarmos os nossos pensamentos; descobrir o que se tenha mantido latente; despertar o que se encontra em potência; clarificar o pensamento; produzir conhecimento. O desenvolvimento destas potencialidades ocorre porque visualizamos o nosso pensamento na representação do fluxo imaginativo e, porque esse processo de visualização se desenvolve segundo uma ordem sensibilizada.

Na base dos argumentos referidos, considerou-se que o desenho ativa o holismo do *sistema mente-corpo*, da dialética *pensamento objetivo/pensamento subjetivo*, da complementaridade *racionalidade/sensibilidade*. Nesta ótica, o poder do desenho, para além de (se) refletir sobre o pensamento criativo através a exterioridade das formas (na sua realidade objetiva), pode exercer uma influência de transformação sobre o nosso interior (na sua realidade subjetiva), ou seja, sobre um certo pensamento introspetivo (subliminar). O que nos leva a sugerir que o domínio da competência da representação pelo desenho, poderão proporcionar-se condições favoráveis ao pensamento lógico e, também, à harmonização entre a expressão da energia pulsional inconsciente e da dos afetos.

Deste modo, sendo o desenho um meio de representação que conjuga a racionalidade, a sensibilidade estética e cinestésica, a psicomotricidade e a realidade afetiva da imaginação, considerou-se que ao desenho é inerente o desenvolvimento da “inteligência corporal-cinestésica” (Gardner, 2002), a “inteligência sensível” (Rodrigues, 2000), a *inteligência criadora* e a designada nesta investigação, inteligência da representação. Portanto, evidenciou-se a ideia de que o desenho constitui um meio de representação que ativa e otimiza o pensamento, seja ele criativo, seja ele raciocinativo; seja ele um pensamento racional criativo quando se torne permeável à sensibilidade (no sentido lato, das sensações, das emoções, dos sentimentos, dos afetos, da sensibilidade estética). A simbiose destas faculdades, competências e realidades internas contribuem, conforme que se argumentou, para uma evolução da, aqui designada, Inteligência da Representação.

Referências Bibliográficas:

- Bennett, M., & Hacker, P. (2005). *Fundamentos filosóficos da neurociência*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Gardner, H. (2002). *Estruturas da mente: a teoria das inteligências múltiplas*. Porto Alegre: Artmed Editora.
- Hogarth, R. M. (2002). *Educar la intuición*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- Jiménez, M. (D. L. 2002). *A psicologia da percepção*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Malrieu, P. (D. L. 1996). *A construção do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Molina, J. J. G., Cabezas, L., & Copón, M. (2005). *Los nombres del dibujo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rodrigues, A. L. M. (2000). *O desenho: ordem do pensamento arquitetónico*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Rodrigues, A. L. M. (2003). *O que é o desenho*. [S. l.]: Quimera.
- Rodrigues, L. F. S. P. (2010). *Desenho, Criação e Consciência*. Lisboa: Books On Demand.

LUÍS FILIPE RODRIGUES – Doutorado em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (2018), Mestre em Educação Artística pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

(2007), Licenciado em Artes Plásticas-Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (1996)

TERÇAS-FEIRAS
| COM |
ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO
CICLO CONFERÊNCIAS

2019

RICARDO A. P. REIS

POESIA VISUAL: TERRITÓRIOS DA INVESTIGAÇÃO

POESIA VISUAL EM PORTUGAL (1915-1977): TERRITÓRIOS DE EXPRESSÃO

Servindo-me do título desta série de conferências, diria que o tema da minha investigação se situa ele mesmo numa zona oculta, numa zona limite, de fronteira entre dois territórios: o da palavra e o da imagem, entre o verbal e o visual. Falo da poesia visual: poesia feita para ser lida, ouvida, vista. Em particular, a poesia visual portuguesa do século XX entre as ousadias modernistas de impulsos futuristas e os experimentalismos das décadas de 60 e de 70. Por uma questão de organização cronológica – *histoire de l’art oblige* – situei a investigação entre dois momentos: 1915 e 1977, datas da publicação do primeiro número da revista *Orpheu* e da exposição *Alternativa Zero*, respectivamente.

Para a minha conversa na Cooperativa Árvore levei também um livro que, oculto da investigação e da dissertação final, é indissociável deste trabalho. Falo do *Primeiro Livro de Poesia*, antologia de Sophia de Mello Breyner Andersen com ilustrações de Júlio Resende e com o qual aprendi – aos 9 ou 10 anos – que poesia também é coisa para ver. Dessa antologia saliento os “Divertimentos com Sinais Ortográficos” de Alexandre O’Neill para os quais Júlio Resende não produziu nenhum desenho pois eles são a sua própria ilustração. A audácia de usar a ortografia como ilustração despertou em mim uma profunda curiosidade que me levou até a fazer os meus próprios poemas visuais inspirados por O’Neill. Mais importante ainda, levou-me a olhar para a poesia numa maneira mais prismática e menos ciclópica.

Da investigação enquanto processo ficam as memórias dos apontamentos e fotocópias que se acumularam ao ponto de me transformar numa versão do Tio Patinhas que mergulha numa piscina de folhas A4; as semanas em busca de uma citação específica – recordo-me numa frase de Montaigne, por exemplo – que depois acabaria por nem aparecer no texto final; um computador que avariou durante a escrita do último parágrafo do último capítulo e que apagou horas de trabalho; e ficam sobretudo as memórias das respostas sempre diferentes à questão “mas afinal o que é isso de poesia visual?” que me foram tantas vezes colocadas durante essa fase.



Créditos fotografia: Ricardo A. P. Reis

Depois, o processo comum a tantos investigadores no qual cada capítulo se parece emancipar e a querer um protagonismo que o trabalho final trata de limitar. Afinal, talvez seja esse o lado oculto da investigação, essa transformação de tantas horas de leitura, de tantos livros lidos e sublinhados, de tantas pesquisas paralelas (e perpendiculares) num número limitado de páginas que respondem a uma questão inicial tantas vezes reformulada.

A odisseia da escrita da dissertação levou quase um ano até estar concluída. Um ano em que os dias se repetiam *penelopamente*: as manhãs para tecer o texto e as tardes para o refazer. Um ano sempre em contacto com a minha orientadora – a professora Leonor Soares – cuja atenção ao detalhe e rigor científico contribuíram para que Ítaca não parecesse tão pobre.

Passados aproximadamente dez anos sobre essa investigação, mantêm-se a curiosidade e o interesse pelo tema que se foram traduzindo nalguns artigos e conferências e uma atenção voltada para qualquer “palavra em liberdade” ou “divertimento ortográfico”.

RICARDO A. P. REIS – Mestre em História da Arte (FLUP) e doutorando em Estudos Patrimoniais (FLUP) com uma investigação sobre o ensino da História da Arte.

Lecciona na Escola Superior de Educação (P. Porto) e na EPME (Escola Profissional de Música de Espinho). Colaborou em diversas publicações e seminários de História da Arte e Arte Contemporânea.

NAIARA GOMES DE OLIVEIRA

ARTE, ESTÉTICA E IMAGINÁRIO

DO PROFETA GENTILEZA AO AT.9+1.ED: O APORTE DO IMAGINÁRIO NO TRAJETO PROJETUAL DO DESIGN

“...É preciso um pouco de tudo para fazer um homem...”

Gilbert Durand

A minha porção pesquisadora é constituída por uma faceta humana e dionisíaca, mortal e imortal, sagrada e profana, com dendê.

PROBLEMA DA PESQUISA

A crise nos projetos de design perpassa pela homogeneização de padrões, soluções sem “alma”. A metodologia projetual não tem dado conta de algumas necessidades contemporâneas, faltam subsídios que atendam de forma respeitosa a diversidade cultural, as emoções, a natureza e as contradições da humanidade indicando a necessidade de atualizações e novas proposições.

QUESTÕES DE PARTIDA

- De que forma o imaginário pode ser um aporte relevante ao campo projetivo do design?
- Por que os projetos de design estão vazios de significado e sentido?
- De que forma o trajeto projetual pode atender algumas demandas do mundo complexo?
- Como se pode indicar um caminho possível no trajeto projetivo contemporâneo em um mundo onde as diferenças e particularidades são obliteradas?
- É possível subsidiar as tomadas de decisões projetuais privilegiando a dimensão simbólica?

MOTIVAÇÃO E JUSTIFICATIVA

- Perspectiva da violência, paradoxalmente, me fez aprender pelo prisma da gentileza. Diante da lacuna de reflexões que abordem essas diretrizes no

design, é que se propõem pontos de reflexão que ajudem a sugerir caminhos e recomendações que abarquem as necessidades contemporâneas.

– Precisa-se de espaço para a vida real, para o imaginário, considerando o duplo (ser e estar) e a experiência, pois a humanidade é instaurada e composta por muitas camadas, é necessário reconhecer as diversas dimensões e o Profeta Gentileza apresenta essa perspectiva para as articulações propostas nesta investigação.

OBJETIVO GERAL

Propor o método AT.9+1.ED (Teste Arquetipal de 9 elementos + 1 Elemento de Design), observando e analisando o aporte do imaginário no trajeto projetual do designer, a partir de uma reflexão que articula design, arte e imaginário em uma abordagem teórico-prática-metodológica.

HIPÓTESE

O AT.9+1.ED (Teste Arquetipal com 9 elementos + 1 Elemento de Design) – teste adaptado que utiliza o aporte da teoria do imaginário de Gilbert Durand ao trajeto projetual do design, privilegia uma nova dimensão no pensamento projetivo, mais flexível, agregador, ético, universal, sensível às questões humanas, históricas, sociais e culturais. Ratificando aspectos simbólicos, revelando valores e instigando condutas mais conscientes de produção, utilização e descarte frente às demandas da complexidade, abrindo caminho para uma ressignificação do trajeto projetivo, fornecendo auxílios teóricos e práticos, dotando as recomendações/sugestões/soluções de mais sentido e significado.

CAPÍTULO I

NOSSO LUGAR: DO DESIGN, DA ARTE E DO IMAGINÁRIO

Abordam-se esses três campos do conhecimento (figura 1) como tecnologias de fronteira (RANGEL, 2017), onde o conceito de fronteira aqui é dinâmico e designa uma frente de expansão e uma zona de inter-relações entre os diferentes campos do conhecimento. Através da narrativa visual simbólica do Profeta Gentileza examinou-se os aspectos do imaginário como organizador dos procedimentos da alma humana, ou seja, projetar com o imaginário (figura 2).

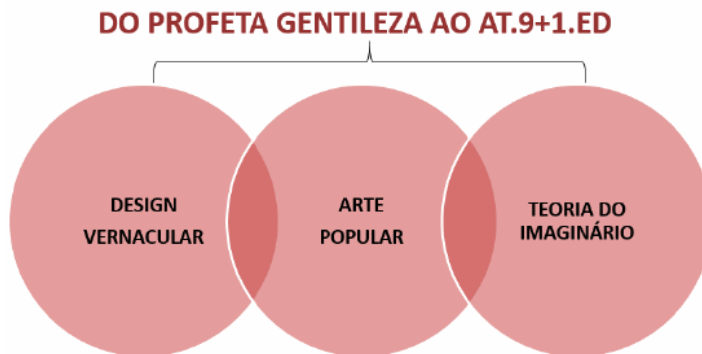


Figura 1: três campos do conhecimento (tecnologias de fronteira).

O imaginário como o “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nas suas diferentes modalidades da sua produção, pelo homo sapiens (DURAND, 2004, p. 3), declarando que o seu projeto consiste em estudar o modo como as imagens se produzem, como se transmitem, bem como a sua recepção. Conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens (DURAND, 2002, p. 18).



Figura 2: Percurso para projetar com o aporte do imaginário.

Reflete-se sobre a produção da imagem como princípio da articulação de processos, ações, produções e pensamentos que se integram nos desdobramentos e construção do imaginário, que é a raiz de tudo aquilo que, para a humanidade existe lugar que abarca a experiência humana particular e coletiva, ou seja, o imaginário como aporte ao trajeto projetual do design.

CAPÍTULO II

DESAFIOS DO DESIGN NA CONTEMPORANEIDADE

Com o cenário de complexidade e transição, é necessário repensar o papel do design e dos designers. Sob esse ponto de vista necessita-se refletir sobre ativismo, ensino e novos valores para o design. A tarefa é desafiante e se dá em um campo fértil. Engendram-se incursões sobre os temas elencados para se lançar “sementes”.

PROPÓSITO DO DESIGN NA CONTEMPORANEIDADE

Propósito 1 – Empatia: Projetar para incluir. Propósito 2 – Gentileza: Projetar para inspirar. Propósito 3 – Sentido: Projetar para sentir.

CAPÍTULO III

GÊNESE DO AT.9+1.ED

O AT.9+1.ED é uma adaptação do teste AT.9 (Yves Durand, 1961). O AT.9+1.ED (Teste Arquetipal de 9 elementos + 1 Elemento de Design), é um teste aplicado ao processo projetivo (figura 3) que observa como o indivíduo percebe e reage ao problema de design e assim auxilia as tomadas de decisões no trajeto projetivo, com vistas a considerar as questões da dimensão simbólica identificadas no processo. Gerando soluções, sugestões e/ou recomendações.

PROTOCOLOS AT.9 + 1.ED

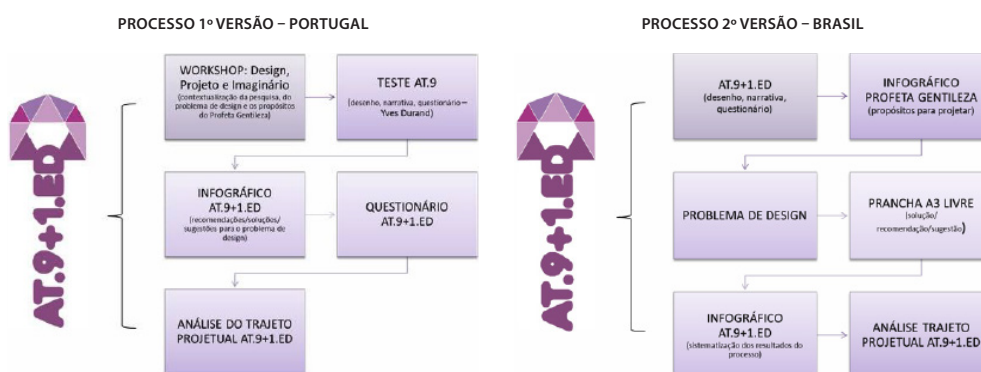


Figura 3: Protocolos método AT.9+1.ED – Portugal e Brasil.

CONCLUSÕES

Assim como o Profeta Gentileza os sujeitos participantes deram pistas de um caminho projetivo que contempla a experiências, os símbolos, os mitos, a cultura. Isso que se quer retomar, um trajeto projetivo com significados que contempla a dimensão simbólica e do imaginário, que considere as demandas da humanidade e da natureza, com respeito, empatia e ética.

O objetivo foi alcançado por meio do método AT.9+1.ED que subsidiou e sistematizou as imagens que aparecem durante o trajeto projetivo e desta forma permitiu um olhar aprofundado das subjetividades, proporcionando uma atuação mais consciente que foi engendrada a partir do problema de design em uma abordagem teórico-prática- metodológica.

Como resultado apresentou-se o método AT.9+1.ED como um suporte para a observação de questões subjetivas relevantes, também como um coletor de dados do modus operandi que abarca a paisagem psicológica do indivíduo frente a um problema de design, possibilitando projetar com sentido hermenêutico e criativo.

Referências Bibliográficas:

- CARDOSO, Rafael Denis – Uma introdução à história do design. São Paulo: Edgard Blücher, 2000. CHEVALIER, Jean. Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 26ª Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. SP: Martins Fontes, 2002.
- DURAND, Y. Une technique d'étude de l'imaginaire l'AT.9: L'Anthropologique Test à 9 éléments. GUELMAN, Leonardo. Unívverrso Gentileza. Mundo das Ideias, 2008.
- MORIN, Edgar. Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro. 2ª Ed. – São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2011.
- PITTA, Danielle Perin. A padronização do teste At-9. Recife, inédito, 1984. RANGEL, Sonia. Trajeto criativo. Solisluna Editora, Lauro de Freitas, BA, 2015.

NAIARA GOMES DE OLIVEIRA – Doutora em Arte e Design: Processos, Teoria e História - EBA/UFBA. Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade – UEFS. Especialista em Artes Visuais: Criação e Cultura - SENAC/BA. Bacharel em Educação Artística com ênfase em Computação Gráfica e habilitação em Desenho-UNIFACS. Neste momento fazendo pós-doutoramento em Design e Infocomunicação na Universidade de Aveiro – Portugal. Dedicar-se a pensar e fazer design com os propósitos da Gentileza, Empatia e Sentido. Designer, Docente e Pesquisadora nos campos do Design, da Arte e do Imaginário. Fez doutoramento sanduíche na UMinho – Portugal.

Participou de Intercâmbio Internacional, via convênio de cooperação acadêmica e científica, estabelecido entre o curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade de Évora (Portugal) e o Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana, desenvolvendo pesquisa sobre o objeto de estudo do mestrado. Como docente atua em diversas áreas de graduação e pós-graduação em universidade pública e privada. Também atuou como empreendedora/gestora nas áreas de design gráfico, web design, eventos, marketing e produção cultural.

SUSANA PITEIRA

DA ARTE E DA PAISAGEM

ESCULTURA E TERRITÓRIO: CONTRADIÇÕES, DIALÉTICAS, CUMPLICIDADES E INTERAÇÕES...

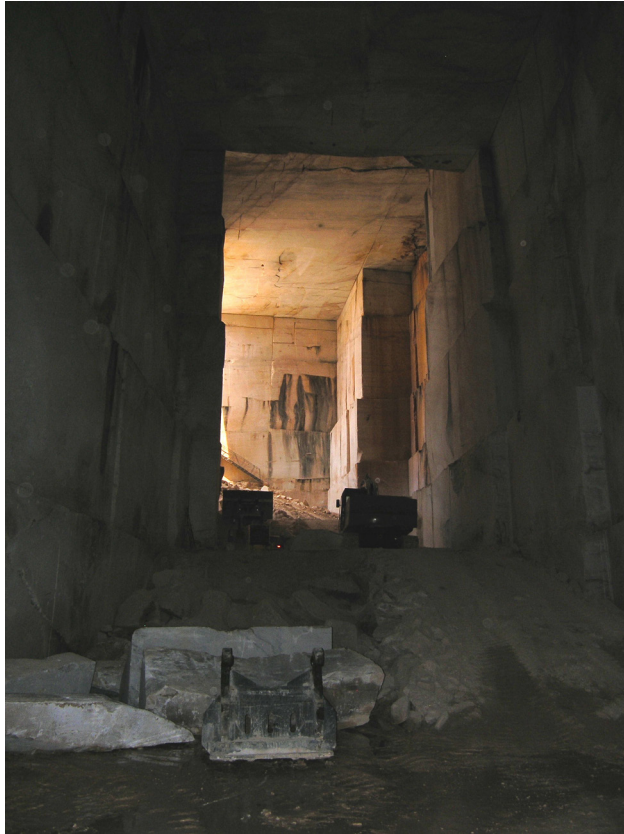
A apresentação realizada no “Lado Oculto da Investigação”, fundamentou-se na discussão pública da minha tese de doutoramento, abordando as questões da investigação de uma forma mais descontraída, vocacionada a um público não especialista. O estudo orientou-se primeiramente na minha experiência enquanto artista procurando responder a diversas questões surgidas nesta praxis. Seguiu metodologias próprias da especificidade da investigação em arte na busca de conhecimento de interesse para a prática artística, em particular da escultura. Desta forma, contribuiu também para o meu desempenho no ensino das artes, a que me dedico em simultâneo há cerca de três décadas e solicitou uma abordagem pela voz activa da autora, na primeira pessoa.

Rosalind Krausse assumindo a morte da escultura, no seu texto *La ruse de Brancusi* (1986), abriu uma dicotomia entre a escultura modelada e a escultura construída. Esta tem sido uma questão de continua discussão desde então, tendo em conta que a teoria desenvolvida por esta teórica, excluiu várias dimensões da escultura instituindo modelos que são, por vezes, autoritários e canónicos. De resto, ao longo dos anos, foram várias as críticas e propostas de contribuições que pretenderem complementar a grelha desenvolvida por Krauss. A teoria e respectiva grelha em questão parte das premissas fundadas pelos *earthworks* e pela *land art* e na emergência que estes movimentos artísticos provocaram na dimensão do *Public*. A natureza terá sido a entidade de partida para a acção dos referidos movimentos, priorizando a paisagem, já que as intervenções de escala territorial desenvolvidas pelos artistas neste contexto, contribuíram para uma intensa produção deste artifício. A matéria enquanto médium tradicional da escultura passa a ser corporizada pelo/no território criando novas paisagens, solicitando outras metodologias para a prática da escultura. A acção artística que modelava a matéria dando corpo às criações dos artistas, deu lugar à alteração das regras de composição seguidas pelas artes plásticas desde o Renascimento, tentando substituir todo o paradigma até então designado por escultura.

O território e também o jardim, assumiram um papel fundamental para as práticas artísticas desde este momento, tendo em consideração o cruzamento de ambas as tradições, a da escultura e a do jardim (Weiss, 1996), tomando a

natureza e o território as suas linhas condutoras. O jardim aparece como fundador de uma génese de paisagem e artifício em que a escultura parece estar sempre presente, sendo pela evolução dessa sua génese que, de alguma forma, falamos hoje de território.

O Jardim metafísico, o Éden, como primeira habitação do homem, envolve a ideia de uma permanência prolongada no tempo, associada a um lugar concreto, mas também nos coloca perante o significado específico do lugar, e do tipo de relação que estabelecemos com ele, reflectindo a condição humana num complexo campo de tempos, espaços e imagens. À sobreposição de vários espaços em simultâneo que o espaço fechado do jardim sempre encerrou, acrescentam-se outras tantos no campo aberto do território, anunciando já a época em que o espaço vai reger a nossa vida: na simultaneidade, na justaposição, no próximo e no longínquo, do lado a lado e do disperso. Nesse modo disperso de *sermos*, funcionando como pontos, numa rede. Por isso, o estruturalismo vem responder a esta situação encontrando uma forma de nos organizar. O sitio que se definia pela relação de proximidade entre pontos e elementos que o compunham, foi substituído pela extensão e depois pela disposição surgindo a grelha estruturalista para agrupar, para classificar a partir de uma relação de implícitos, opostos uns pelos outros. Os conceitos de *Site* e de *Non-Site* criados por Robert Smithson surgidos neste contexto, bem como a grelha de matriz estrutural criada por Rosalind Krauss (1981) com o objectivo de conceptualizar novos tipos de escultura e as suas afiliações abertas justamente por Smithson e outros artistas, constituíram impulsos significativos para quase tudo o que aconteceu desde então na e com a escultura. A teoria da escultura no campo expandido de Krauss, tenta ultrapassar a categorização clássica estrutural no campo das artes entre natureza e cultura, atribuindo à escultura o termo neutro da não paisagem e da não arquitectura, não existindo razão para não imaginar um termo oposto, que tanto seja arquitectura como paisagem, o qual, dentro deste esquema é chamado o complexo. Para tal, é necessário no domínio da arte, considerar dois termos que tradicionalmente foram proibidos: paisagem e arquitectura (Weiss, 1996). Esta conjugação deveria servir para expandir o *escultural*, no modo definido como *construção de espaço* (site construction). Como Krauss (1981) sugere, não há razão para imaginar um termo antagónico, um que possa ser ao mesmo tempo paisagem e arquitectura. Mas este termo já existe como arquitectura de paisagem, embora corrompido (Weiss, 1996) como um sinónimo para jardim na sua total complexidade estrutural e estética. Krauss defendeu que o *complexo* constituído pela mediação entre paisagem e arquitectura foi excluído depois do Renascimento na cultura europeia encontrando nos jardins japoneses essa qualidade. Eles são arquitectura e paisagem e, por isso, talvez as mais esculturais de todas as paisagens que no contexto



Interior de pedreira de extracção de mármore na Alagoa, Bencatel, Portugal.
Créditos Susana Piteira, 2016.

do campo expandido da escultura podem definir um limite do que constitui o jardim. Porém ela inclui também nesta categoria, detalhes de jardins europeus como os labirintos. Para Weiss a arquitectura paisagista é um sinónimo incorrecto para jardim, porque o jardim é em si a base essencial do esquema do *campo* (ground). Então se os jardins fossem incluídos, a grelha e os seus constituintes colapsariam. O que aqui importa é a necessidade de reconhecer o jardim como um sitio de heterogeneidade. A exclusão dos jardins como um termo no diagrama em causa, explica-se atendendo a que krauss pensa através do contexto da escultura americana pós-moderna e dos seus modos de produção escultural. Mas se a arquitectura paisagista se constituir como um sitio de heterogeneidade estética enquanto sua base ontológica, a existência física do seu campo expandido ficará equivalente ao jardim (Weiss, 1996). Deste modo colocaria então o jardim dentro

do paradigma do complexo do *Gesamtkunstwerk*, integrando-o disciplinarmente. Porque, como já tinha reconhecido Foucault, o jardim “tem sido uma espécie de heterotopia feliz e universalizante desde os princípios da antiguidade” (1967).

O *Gesamtkunstwerk* é um sistema dialéctico, no qual a significância de cada termo depende da existência de outros termos e onde cada categoria é transformada de acordo com a sua situação no contexto do jardim (Weiss, 1996). A problematização do campo expandido da escultura, tal como o facto do jardim tradicional ter sido substituído pelo parque e pelos espaços verdes de recreio (dependendo de outras géneses e funções) permite-nos considerar o jardim tradicional como possibilidade privilegiada para a escultura hoje. Nele se articulam a escultura tradicional (massas volumétricas) com a construção, convergindo simultaneamente para a escultura num campo expandido, entre natureza e artifício consumando-se na fusão de múltiplas metodologias de diferentes tradições.

O estudo contextualiza-se em Portugal, em casos de obras de artistas portugueses ajudando a consolidar o seu corpo teórico. Apresenta igualmente um conjunto de intervenções escultóricas da autora fazendo uma revisão às práticas, aos processos e às metodologias implicadas neste âmbito de acção artística, trabalhadas a partir do território. Como súpula e conclusão deste estudo são apresentados três projectos de programação artística, pedagógica e cultural tendo como denominador comum o seu desenho a partir de um território específico. A análise destes projectos, originou a formulação de ferramentas de trabalho em que a dimensão do património natural e da paisagem se constituem como substância a partir da acção artística.

Referências Bibliográficas:

- AA.VV. (1986). *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- AA.VV. (2017). *Salinas de Rio Maior*. Porto: FBAUP.
- Ábalos, I. (2005). *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Araújo, I. A. (1962). *Arte Paisagística e Arte dos Jardins em Portugal. Volume I*. Lisboa, Portugal: Direcção Geral dos Serviços de Urbanização.
- Beardsley, J. (1993). Vers une nouvelle culture de la nature? *Différentes Natures, Visions de l'art contemporain*. Paris : Lindau.
- Carbo, E. (1996). Paisaje y fotografía: naturaleza e territorio. In J. Maderuelo, *Arte y Naturaleza: El Paisaje* (p. 26). Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
- Carbo, E. (1996). Paisaje y fotografía: naturaleza e territorio. In J. Maderuelo, *Arte y Naturaleza: El Paisaje* (p. 26). Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
- Choay, F. (2004). El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad. In Ramos, A. M. (Ed.) *Lo Urbano en 20 Autores contemporáneos*. (pp. 25-34). Barcelona, Espanha: ETSAB.
- Corboz, A. (2004). El Território como Palimpsesto. In Ramos, A. M.(Ed.) *Lo Urbano en 20 Autores contemporáneos*. (pp. 25-34). Barcelona, Espanha: ETSAB.
- Corne, E. (2009). *Paisagens Oblíquas*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea.
- Foucault, M. (2018). Of Other Spaces (1967), Heterotopias. Retrieved from <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>
- Heidegger, M. (1989). A origem da Obra de Arte. Lisboa: Edições 70, Lda.
- Hunt, J. D. (2016). *Site, Sight, Insight. Essays on Landscape Architecture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Krauss, R. (1981). *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: The MIT Press.
- Leyete, A. & Adrián, J. (2015). *Martin Heidegger. Construir, Habitar, Pensar*. Madrid: La Oficina Ediciones.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado*. Interferencias entre arquitectura y escultura. Madrid: Mondadori.
- Maderuelo, J. (1996). *Huesca: Arte Y Naturaleza. Actas del I Curso*: Huesca, Espanha:Diputación de Huesca.
- Maderuelo, J. Ed. (2004). *William Gilpin. 3 ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada Editores.
- Piteira, S. (2016). VOID. Talhando a paisagem. *Revista Visuais*, 2(3), 94-125. Retrieved From <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/view/552>
- Sardo, D. (2017). *O Exercício Experimental da Liberdade*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Tiberghien, G. (2001). *Nature, Art, Paysage*. Arles: Actes Sud / École Nationale Supérieure du Paysage / Centre du Paysage.
- Weiss, A. S. (1998). *Unnatural Horizons: Paradox, Contradiction in Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press.

SUSANA PITEIRA – Lisboa, 1963

Doutorada com a tese intitulada *Arte e Território: Contradições, dialécticas cumplicidades e interações. Alguns apontamentos em Portugal*, 2018 e Pós-graduada, 2001, em Espaço Público e Regeneração Urbana, Facultat de Belles Arts da Universitat de Barcelona; Licenciada em Artes Plásticas – Escultura, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1990. Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, 1991/93, da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2002/06 e da Fundação Oriente, 2019. Desde 1987 participa e organiza exposições de Artes

Visuais, conferências, simpósios e workshops. Autora de diversos trabalhos escultóricos de intervenção arquitectónica em edifícios particulares e no espaço público. Está representada em diversas colecções públicas e privadas. Recebeu a Menção Honrosa na Exposição Arte Hoje, SNBA, Lisboa, 2014 e o 2º Prémio de Escultura na Semana da Pedra III, PNSAC, Torres Novas, 1990. Desde 1992 lecciona no Ensino Superior em várias universidades. É actualmente Professora Auxiliar Convidada da FBAUP. www.susanapiteira.com

FÁTIMA LAMBERT

AUTORRETRATO E IDENTIDADE(S)

ESTÉTICA PESSOANA NO MODERNISMO PORTUGUÊS

1ª PARTE: OS PROCESSOS

A pesquisa e investigação desenvolvidas no âmbito da tese de Mestrado em Filosofia Moderna e Contemporânea (Estética) decorreu entre finais de 1982 e meados de 1986, não somente nas consultas ao Acervo da Biblioteca da Fac. Fil. Braga (UCP), às Bibliotecas do Ateneu Comercial do Porto, da FLUP e Municipal do Porto – em formato presencial, como foi possível contactar e reunir com especialistas pessoanos e da estética: Arnaldo Saraiva (diretor do Centro Pessoa, então sediado na Casa das Artes/Porto) e Diogo Alcoforado (Professor de Estética da FLUP). As metodologias aplicadas tinham sido diligentemente transmitidas durante o curso de Mestrado, ao longo de 4 semestres, e podendo aplicar os conhecimentos transmitidos em pesquisas orientadas pelo Prof. Júlio Fragata e no contexto de eventos científicos realizados na Fac. Fil. tendo, nós, então estudantes, apresentando nossos contributos – em termos de comunicações.

Entre as propostas que me coloquei, a primeira incidiu sobre o “conceito de angústia em Fernando Pessoa”. A temática e focagem que suscitaria, exerciam um interesse significativa, sobre mim, nesse período. Talvez porque reverberavam teorias filosóficas radicadas em Kirkegaard e Schopenhauer, dois filósofos que me haviam seduzido anos antes, enquanto estudante de filosofia e que, me pareceram determinantes, quando das primeiras abordagens a Fernando Pessoa, nas aulas do Prof. Alfredo Antunes, numa cadeira *Fernando Pessoa e a Saudade*. Todavia, a “angústia” de outrem começou a repercutir em excesso sobre a minha *pessoa!* Foi decisiva, uma reunião-conversa com o Diretor do Mestrado, Prof. Júlio Fragata que me obrigou a não desistir da tese, sugerindo outras aproximações, no caso, à Estética de Fernando Pessoa. Na realidade, desde cedo na licenciatura e, depois, no curso de Mestrado que me foi permitido focar os trabalhos das diferentes UC do Plano de Estudos, nos domínios da Filosofia da Arte, da Estética e das Teorias afins. Portanto, havia uma coerência em associar a Estética e Fernando Pessoa. Após as primeiras leituras e releituras da obra pessoana, então, disponibilizada em “edições históricas”, tornou-se claro que não se trataria de uma [única] estética, mas sim “estéticas”, subsumidas ao qualificativo *pessoano*. Portanto, houve que organizar a diferencialidade autoral, entre o ortónimo, os heterónimos e os semi-heterónimos, como por então se designavam. Deve alertar-se para o

fato de os dois volumes do *Livro do Desassossego* [Edição de Jacinto do Prado Coelho – (recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha)] terem sido publicados pela editora Ática, poucos anos antes, em 1982, sendo descobertas “recentes”. A dificuldade em consultar, em aceder às *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, assim como às *Páginas de Crítica e Doutrina Estética*, resolveu-se mediante a possibilidade de fotocopiar na íntegra esses livros, assim como outros, que apenas se podiam adquirir, por verbas elevadas, em alfarrabistas. Em alguns casos, sobretudo quando se tratava de artigos em revistas científicas ou em outras publicações periódicas, a estratégia foi recorrer a fichas/por autor/artigo onde se transcreviam as ideias principais e as citações relevantes. As fichas eram organizadas por ordem alfabética, em caixas de metal apropriadas, à semelhança dos *ficheiros* que, nos disponibilizavam informação nas Bibliotecas. Os materiais sistematizavam-se em estado físico e mental, associando perspectivas teóricas que, por então se resumiam às autoridades académicas pessoanas, de gerações sucessivas – ainda que o grupo de autores não excedesse uma dúzia de pessoas: Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões, Georg Rudolf Lind, Jacinto do Prado Coelho, António Quadros, Dalila Pereira da Costa, Maria Aliete Galhoz, Cleonice Berardinelli, H.D. Jennings, Maria José Lencastre, José-Augusto Seabra, Arnaldo Saraiva... Na década de 1980 tinham surgido no Porto duas revistas literárias que se debatiam com o *Modernismo Português* e as vanguardas históricas: *Nova Renascença* (dirigida por José-Augusto França) e *Persona* (dirigida por José-Arnaldo Saraiva). Também tinha sido constituído o *Centro de Estudos Pessoaanos*, igualmente dirigido por Arnaldo Saraiva, sob patrocínio da Fundação Eng. António de Almeida. Neste enquadramento organizaram-se *Congressos Internacionais sobre Fernando Pessoa*, que resultaram em volumes imprescindíveis para estudos multidisciplinares convergindo para o Autor.

Uma breve confissão: aos 21 anos, quando comecei a pesquisar Fernando Pessoa, nunca me coloquei a possibilidade de pedir acesso à famosa *Arca* que estava no segredo dos deuses *pessoaanos*. Não me considerei suscetível de ser levada “à séria”.

Sob a orientação magnífica e rigorosa do Prof. Mário Garcia, o processo foi desenvolvido, articulando: o estudo sobre o panorama das revistas literárias e artísticas, que não somente *Orpheu*; aprofundamento da obra poética e em prosa do Ortónimo, de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e António Mora e Bernardo Soares; análise das obras plásticas de Amadeo Souza-Cardoso, Almada Negreiros, Eduardo Viana e Guilherme de Santa-Rita. Pareceu-me evidente, imprescindível assinalar tais relacionalidades, procurando reverberações e dissidências entre as teorias estéticas pessoanas e as práticas picturais do/no *Modernismo* e *Futurismo* em Portugal e Português. Sem esquecer, por certo, as incursões



dos portugueses em Paris, nomeadamente, no incontornável binómio Fernando Pessoa/ Mário de Sá-Carneiro. Quando a investigação já estava avançada, foram publicadas duas versões da maquete do *Orpheu 3*, o que contribuiu para uma melhor elucidação do estudo.

A estratégia seguida conduziu-me à escrita prévia caligrafada das alíneas, subalíneas constitutivas dos capítulos e, depois, a dactilografia numa máquina de escrever portátil. Quando foi terminada a escrita à máquina das 300 páginas da tese, o meu Orientador aconselhou-me a alargar as margens das páginas, pelo que voltei a casa com a incumbência de voltar a datilografar o documento. O que foi cumprido em cerca de 2 meses. Estava na época anterior à disseminação de computadores. Enfim, encadernada em 15 exemplares, como cumpria, foi entregue para que, mais de 6 meses depois, finalmente, pudesse apresentar-me a provas públicas.

2ª PARTE: [ALGUNS]CONTEÚDOS

Uma “possível” estética Pessoaana, pode-se deduzir não apenas dos seus escritos acerca desta temática, como também da própria vertente poético/plástica da sua poesia ortónima e heterónima, e as confidências do *Livro do Desassossego*. Destes poemas e desta prosa “artística” e “ontológica” emerge uma imagética que se aproxima de elementos específicos das tendências estéticas, dos movimentos e correntes que foram seus contemporâneos: *Cubismo* e *Futurismo*, chegados do

exterior; *Sensacionismo* e *Interseccionismo* teorizados pelo próprio Pessoa, ele mesmo, e Álvaro de Campos. Ainda, de salientar, a frutífera inter-relação que lhe advém dos contactos que então se verificavam entre a plêiade artística e literária entre nós, e que se traduziu em publicações artístico-literárias como *Orpheu*, *Portugal Futurista*, *Ícaro*, *Centauro*, *Contemporânea* ou *Athena*.

Confrontamo-nos com a preocupação intrínseca de anular as “formas”, para, ulteriormente as (re) criar, esvaziando-as progressivamente, na tentativa de atingir uma (re)apresentação/ (a)apresentação enfim, uma expressão mais pura, que se vai progressivamente abstraccionalizando até se tornar “arte suprema”.

Fernando Pessoa admite uma dimensão intuitiva, uma espécie de faculdade superior que influencia a elaboração racional. O conhecimento pela intuição é um dado essencialmente subjetivo que pertence ao eu e que reside na perspetiva almejada a partir do âmago espiritual-criador do homem. Fornece os dados que serão posteriormente manipulados e sistematizados pela razão.

A Teoria do Conhecimento em Álvaro de Campos caracteriza-se/processa-se como segue:

- o homem, não podendo nunca conhecer-se totalmente, conhece o seu conhecimento intelectualizado [de si mesmo];

- esta intelectualização torna-se então como que um deus, uma autoimagem que os homens têm de si.

O homem, para configurar uma visão objetiva das coisas, teria de identificar por relação a si mesmo, uma idêntica perspetiva objetivante análoga àquela que concebe relativamente aos dados externos.

A emoção nunca se expressa adequadamente, logo, a expressão emotiva não é a que sente. O ato de viver equivale à pertença a outrem, a esse eu intelectualizado, com o qual o homem se rodeia. O outrem está fora do homem, portanto fora dessa mentira que encobre o verdadeiro eu, e da conseqüente morte; é ser para sempre, e apenas, esse eu intelectualizado. Assim, tanto na vida como na morte, o homem pode conhecer, tendo como cognoscível unicamente o eu externo, intelectualizado. Logo, o autoconhecimento fingido ou criado é o único autoconhecimento possível, a única verdade, e somente esta será acessível ao homem. Tal conceção situa-se no âmbito de invocar um simples estar, em vez da autenticidade do ser. Este é inacessível ou tão apenas um simples produto da dinâmica mental.

Pessoa enquanto Bernardo Soares, vinca a importância essencial da mais recolhida espiritualidade vivencial, na transmissão impressa na obra de arte, por analogia a um processo fotográfico de retenção, fixação do real, enquanto marca e vestígio. A Estética toma neste semi-heterónimo uma formulação angustiadamente vivida (vécu) e interiorizada, que se vai completando em destroços sucessivos:

“Estética da Indiferença”, “Estética do Desalento”; é uma Estética directamente de si, em que: “A arte é um esquivar-se a agir, ou a viver. A arte é a expressão intelectual da emoção. O que temos ou não ousamos, ou não conseguimos, podemos possuí-lo em sonho, e é com esse sonho que fazemos arte” Pessoa, Fernando. (1982). Livro do Desassossego de Bernardo Soares, vol. II. Lisboa: Ática, p.247.

A arte é uma espécie de substituto presentificado da vida, embora projectada de um passado sofrido e doloroso para um futuro de eventuais ansiedades e angústias, exteriorizando-se ambos de acordo com a intencionalidade premonitória do autor. A arte é no domínio do fazer, mas também no domínio do agir, nem que seja por vezes, na negação do agir, num não-agir deliberado que pretende magicamente destruir o acaso e a indefinição, enfim, a vontade como não vontade e anulação de ser constituinte.

A obra de arte constitui-se de parâmetros específicos que se devem orientar pela ambicionada identificação emocional ‘trans-eu’, servindo o ‘bem comum’ libertador expressionista das angústias e inadaptações existenciais, na sua componente societária: A arte livra-nos ilusoriamente da sordidez de sermos. (L.D., vol. II, p. 262) Penso que esta sequência de pensamento se inscreve na tradição filosófica de um Schopenhauer, quando este se refere à arte como ‘consolação passageira e momentânea’ (Cf. *O Mundo como Vontade e Representação*, citado por Piclin, Michel. (1975) Schopenhauer. Madrid: Ed. EDAF, p.210. Embora, por vezes e para alguns inconscientemente, a arte seja pretexto de preencher através de frases e de cores o viver, numa expressividade que desde o início se adivinha como ‘bela’. É a “Estética do Desalento”, a aquiescência voluntária, mas denunciante da monotonia diária, a ser superada pela mistificação da criação artística na sua função sublimadora-catártica...

Bernardo Soares, é a nível da Estética, o outro Pessoa, que melhor consolidou a problemática vivencial e subjectiva – a objectivar – enquanto génese de arte, a razão última de criação. Na continuidade da auto-pesquisa de Pessoa, Soares transpõe a dolorosa experiência da vida para o mundo fantástico e onírico da arte, como hipótese suprema de sobreviver no quotidiano longínquo de existir. Nele, a Estética é um prolongamento inevitável de ser, aqui e atormentado homem e simultaneamente uma tentativa para frustrar a falta de sentido existencial, imerso na sua própria personalidade, reinventar a inexpressividade que, inevitavelmente, é expressiva e constituinte.

– Estética José Pacheco? Não há beleza, como não há moral, como não há fórmulas senão para definir compostos. (...) Tudo é um jogo de forças, e na obra de arte não temos que procurar “beleza” ou coisa que possa andar no

gozo desse nome. em toda a obra humana, ou não-humana, procuramos só duas coisas, força e equilíbrio de força – energia e harmonia, se V. quiser. Perante qualquer obra de qualquer arte – (...) – pergunto só: quanta força? Quanta mais força? (Pessoa, Fernando. (1980). *Textos de Crítica e Intervenção*, “Carta a José Pacheco”. Lisboa: Ática, p.134).

A estética de Álvaro de Campos encontra-se essencialmente formulada nos “Apontamentos para uma Estética Não-Aristotélica”, complementando-se com textos acerca do ‘Sensacionismo’ e na sua própria poesia heterónima. Aqui cingimo-nos à reflexão a propósito dos “Apontamentos...”, pois se nos apresentam como mais elucidativos da sua teoria, não deixando, porém, de sublinhar uma vez mais a importância do conhecimento da sua obra, para melhor se situar.

Ao contrário do que até então se admitia, a ideia de beleza deixaria de ser o principal critério a cumprir para que a obra tivesse estatuto de obra de arte. Campos, propõe um outro critério: “Creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de força – tomando é claro, a palavra força no seu sentido abstracto e científico; porque se fosse no vulgar, tratar-se-ia, de certa maneira, apenas de uma forma disfarçada de beleza” (Ibidem). Ora, seguindo esta ideia:

Esta nova estética, ao mesmo tempo que admite como boas, grande número de obras clássicas – admitindo-as, porém por uma razão diferente da dos aristotélicos, que foi naturalmente a dos seus autores, – estabelece a possibilidade de se construírem novas espécies de obras de arte que quem sustente a teoria aristotélica não poderia prever ou aceitar” (Cf. Pessoa, Fernando. (1982) . *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, p.218).

A estética ‘não-aristotélica’ pretende superar os limites “institucionalizados” da criatividade tradicional, alargando os horizontes da produção artística, diversificando-os, acompanhando o sentido de mudança que q afluência de movimentos e correntes, que surgiam nos centros de cultura europeu traziam. Transposta para o âmbito da pintura, esta nova estética vem alterar as linhas de orientação, que sempre se vinham estabelecendo, promovendo a presença recriada de uma harmonia implícita que se traduzia nas “lições” dos antigos, característica da pintura académica, e também inevitavelmente da própria escolha temática. Com o irromper das novas e possíveis modalidades de compor o figurativo, e a progressiva viagem até uma intencional pureza plástico/poética à abstracção, valorizar-se-á definitivamente a imanência dos próprios objectos e formas.

Dir-se-á que deparamos com outro tipo de beleza: a que nos surpreende nos rostos esculpidos em planos múltiplos, (quais heterónimos...), nas deslocções que se perspectivam em geometrismos, nos elementos quotidianos que

são introduzidos nas obras, a fim de melhor traduzir as suas estéticas conceptualizantes.

(e continuou)

Coda:

Fernando Pessoa foi o meu primeiro marido, costume dizer. Almada Negreiros viria a ser o segundo, substância da tese de doutoramento.

Depois da infância e adolescência a ler os clássicos, os modernos e (alguns) contemporâneos franceses, de na juventude mergulhar nas obras dos filósofos “obrigatórios”, fiz as pazes com a literatura filosófica e poética portuguesa via Fernando Pessoa e seus heterónimos. Depois de terminadas as provas de mestrado, descansei Pessoa: não o li durante cerca de 8 anos, por moto próprio, apenas quando devia apresentar alguma conferência, comunicação ou dar aulas.

Voltei a debruçar-me sobre Fernando Pessoa, privilegiando Bernardo Soares, tendo publicado artigos/capítulos em:

Revista Portuguesa de Filosofia (1987)

Centenário de *Orpheu* (2015)

Gabinete Real de Leitura, Rio de Janeiro (2016)

Revista Portuguesa de Humanidades (2021).

O resto: podem ler/descarregar a tese na plataforma academia.edu, através do link: https://www.academia.edu/8905207/A_Est%C3%A9tica_Pessoana_no_Modernismo_Portugu%C3%AAs_

Fica o agradecimento imenso ao meu Pai, que leu e releu as ditas páginas, assinalando gralhas, erros e questionando-me. Como engenheiro mecânico que era, tudo tinha de ser coerente e objetivo!

Fica a gratidão ao Prof. Mário Garcia, modelo inexecedível de Orientador – que tento cumprir perante os meus Orientandos.

In memoriam Prof. Júlio Fragata e Prof. Roque Cabral.

FÁTIMA LAMBERT – Nasceu, vive e trabalha no Porto. Doutorada em Estética (Filosofia) – Faculdade de Filosofia de Braga/Universidade Católica Portuguesa. Professora Coordenadora na Escola Superior de Educação/Politécnico do Porto, onde coordena a licenciatura *Gestão do Património e o Mestrado Património, Artes e Turismo Cultural*.

Bolseira FCT projeto “Writing and Seeing” (2000-2004). Coordena a linha investigação “Cultura, Artes e Educação do InED – Centro de Investigação e Inovação em Educação, de que foi diretora até 2017. Membro da AICA (Portugal). Curadora Independente, privilegiando o eixo Portugal-Brasil-Espanha. Keynote Speaker, autora de vários livros, monografias e de textos em revistas científicas.

MAURÍCIO ADINOLFI

DA ARTE E DA PAISAGEM

O HOMEM INUNDADO

A apresentação teve como base o livro de artista intitulado Homem Inundado, desenvolvido durante a pesquisa de doutoramento de Adinolfi. Um livro em fluxo narrativo contínuo relacionado aos processos e procedimentos que abarcam os últimos cinco anos dedicados à pesquisa e produção de instalações, site specifics e pinturas. Tais práticas estão voltadas à investigação de questões estruturais e matéricas associadas à experiência com a construção naval e com comunidades litorâneas em diversas partes do Brasil e Portugal, e abordam situações críticas decorrente das transformações sociais e exploração regional.

Sua estrutura está baseada na diagramação e espaçamento entre texto, caracteres e imagens, interferindo no movimento de leitura e afirmando a linguagem como construtora de sentido - enquanto signo, letra e palavra - buscando na experiência estética um questionamento existencial.

O texto se caracteriza como uma prática de fragmentação, de uma multiplicidade dos grupos composicionais, junto a certa assimetria de ritmo, tendo por fio condutor um corpo que se inunda. Esses grupos se desenvolvem de forma ensaística, concomitante à influência da montagem dramatúrgica, com prólogo, atos e epílogo. As imagens variam de tamanho e espacialização, e os blocos de texto afirmam uma fisicalidade do verbo outorgando ao livro uma corporeidade objetual.

Foram apresentados os processos e procedimentos de trabalho, principalmente partes referentes à criação no litoral do Porto, junto com leitura de trechos da obra, assim como projetados três vídeos que fazem parte do livro, estando organizados no prólogo, Ato VI e prelúdio, respectivamente: Alvorada, Calado do Cais e Macuco-Aurora.

Alguns fragmentos presente em: http://mauricioadinolfi.com/catalogos/homem_inundado.pdf

PRÓLOGO

acordo atrasado em meio a livros e dentes perdidos
esculpia durante a madrugada meus caninos e molares
uma nova forma de poesia



USUCAPIÃO: Lúcia Quintiliano e Maurício Adinolfi.

me preocupava apenas em quais processos poderia ser preciso
cinco paredes concretas
tijolos erguidos num hiato
era tudo que me cercava
nos bolsos apenas dois dados e o resto do mundo entre os planetas
outro pivô deslocado eixo dos poetas de jardins
empilho todas as brochuras em branco
cabedal de minhas tolices

que essa cabeça entorne

tijolo sobre pedra

pedra e adubo
adobe

quero a carne da pedra

já não há mais sentimento ou pelo menos não há mais o que falar ou escrever só se diz sentimento com massa cimento ou se escreve com cascos de cavalo carapuça de tatu pelos grades fio metal farpado só se escreve sentimento com farpas cascas de frutas restos de cigarro ou se escreve com uma ponte partida ferro oxidado aço fundido – quer ver forma? não há não há palavra que resista obstinação procura de três faces não há o que contar não há história possível não sei não há não há o que consiste dizer o outro aquela pessoa aquele outro não há o que se dizer número não se pedra no torto não se pessoa não se tudo feito o linho algodão não se tecido por dentro o nome escrito no barco: travessia enquanto se navega em direção aos escolhos um grito como penhasco o sopro da gaivota guincho de dentro é sino e sol incide perpendicular quando os fatos se tornam lenda armada estaca na areia dois palmos do céu que consta distância oito braças à ré em cruz despacho desperto armado caixote e eu passo esticado fio fino de ovelha queimado preto fascinante curva é o estalo e o desenho talhado em toda barriga a cabeça com olho mira o sol atrás está a cabeça e o corpo do cão hiena enorme e atrás ainda o peixe que se posiciona rente à nuca do lobo pelo e escama escama e pele é essa a tripulação 27 cavernas 29 metros até a proa – de que forma tocar a terra? – qual parte do corpo eleger pra tamanha responsabilidade? outro animal se aproxima não sabe bem quais patas usar qual postura tomar diante do acaso se sê bípede ou quadrúpede e no ar que tomo me aproveito da leveza envergo a espinha pra olhar ereto ou segredo o peito ao chão silêncio deslocado da captura ombros de jaguatirica atíça que me faz olhar transverso tocando a parte certa do cérebro a rotação incessante dos planetas aproximação e distância reverso e limar afiar lixar polir envolver o que toca a ponta do dente a primeira árvore cortada e escavada o signo a flutuação enfiar tudo que há pra dentro alcatrão piche coentro breu vidro e atravessar

pedir trigo e receber vão

até onde ontem

calafetar sempre

tira-me da mão a boca e me faz crescer vinte anos em sete dias mesmo que a previsão do caminho esteja além do limite das águas territoriais trezentas milhas da linha de costa subsolo marinho é como um estalo na nuca que eu me vejo criança dentro de mim um segundo rosto um exercício físico encontrar a posição correta no globo ocular uma reta perfeita retina nos dois

olhos o raio convexo entrar na curva sem ceder íris cálculo geométrico preciso
movimentação perpendicular no círculo 12.742 km da costa diás-
pora eterna atrás da pedra o verso da pedra que descamo o elixir a cada
volta a casa que construo pra pedra de gaivota em gaivota o dia se acaba é cada
guincho uma hora gasta uma gaivota morta
é
o verso da vida

MAURÍCIO ADINOLFI – 1978 – Santos/São Paulo/Brasil.
Graduação em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e
Ciências da Unesp/Brasil. Doutor em Artes Visuais no
I.A. Unesp/bolsista Capes com a tese Estruturas: Entre
Madeira e Mar realizado em intercâmbio com a Escola
Superior de Educação/Instituto Politécnico do Porto,
Portugal.
Seus estudos se desenvolvem através da investigação
de questões estruturais, expandindo-se para o espaço

em consequência da experiência com a construção
naval e as comunidades litorâneas em várias partes
do Brasil e Portugal, tornando a madeira, a pintura
e a relação com outros profissionais o mote e
fundamento dos projetos. Estes são caracterizados
pelo vínculo com o rio, o mar e as situações críticas
decorrente das transformações sociais e exploração
regional.

SOFIA TORRES

ARTE, ESTÉTICA E IMAGINÁRIO

O UNCANNY COMO RECURSO ESTÉTICO NAS ARTES PLÁSTICAS

O *uncanny* ou *unheimlich* é um conceito de origem freudiana que se refere ao sentimento de “algo ameaçadoramente estranho.”

Apesar de ser um pequeno texto, ao longo do último século, este conceito tem sido debatido dentro dos mais variados campos, como na filosofia, sociologia, literatura, ciência, e, mais recentemente, com um enfoque especial no campo das artes.

No entanto, a abordagem artística tem sido desvalorizada dentro do panorama da conceptualização do termo.

Sendo o *uncanny* um conceito pertencente à área da estética, e manifestado-se com maior incidência no campo da arte do que na vida real, esta investigação pretende reflectir acerca da desvalorização da visão artística nas genealogias do termo e sobre a validade da aplicação do *uncanny* enquanto conceito estético nas artes plásticas.

De forma muito sintética, o *uncanny* pode ser definido como o sentimento de algo familiar mas que é simultaneamente estranho, algo que provoca atracção e repulsa, manifestando-se perante o confronto com algo que deveria permanecer secreto, oculto, mas que, por alguma razão se tornou evidente. No entanto, esse processo em si não é linear, pois são necessárias um conjunto de características adjacentes para que algo possa ser considerado *uncanny*.

Desse conjunto de particularidades, a partir do texto de Freud destacaram-se os seguintes elementos visuais: bonecas/automatos, duplo/repetição, morte e alusão a membros decepados.

Entre os principais autores responsáveis pela disseminação do *uncanny* sob a via teórica, destacam-se os trabalhos de Lacan, Todorov, Cixous e Derrida. No entanto, a maioria da produção de textos escritos acerca do *uncanny* surge a partir dos anos 70, e, sendo o texto originário de Freud escrito em 1919, existe um grande espaço temporal onde aparentemente e segundo Masschelein não existiu grande discussão acerca do termo freudiano.

O que se propôs nesta tese, é que, ao contrário do que Masschelein afirma, considerando de forma holística o conjunto de produções que foram feitas acerca do *uncanny* a partir da sua criação, não existiu o referido período de latência conceptual, pois o conceito esteve subjacente ao trabalho e à concepção teórica de

todo o movimento surrealista, que em termo de datas, cobre o referido período entendido como sem produção relevante sobre o uncanny.

Devido a essa não inclusão da visão artística dentro da discussão acerca do conceito, surgiu a necessidade de procurar entender e definir o seu lugar e legitimidade dentro da prática artística.

Consequentemente, segundo as características visuais a partir das quais o uncanny pode ser despoletado, procurou-se encontrar um conjunto de artistas contemporâneos cujo trabalho estivesse manifestamente relacionado como uncanny, de forma a conseguir clarificar e compreender algumas hipóteses visuais e a sua relevância como conceito estético actual.

Nesse sentido, destacaram-se os trabalho de artistas como Jake e Dinos Chapman, Ron Mueck, Hiroshi Sugimoto, Robert Gober, Michael Borremans, Nathaniel Mellors, Christian Boltansky, Mike Kelley, Paul McCarthy, Joel Peter Witkin, Louise Bourgeois, entre vários outros, trabalhos estes que reflectem a variedade interpretativa que este conceito freudiano consegue ter.

No entanto, apesar da inegabilidade da existência da utilização uncanny como tema ou conceito dentro do contexto da prática artística, devido à parca reflexão teórica existente sobre esse âmbito, coadjuvada pela não inclusão do ponto de vista artístico nas genealogias do conceito, procurou-se compreender e sistematizar a sua pertinência e autenticidade como elemento estético aplicável dentro das artes plásticas.

Posto isto, apesar de Freud em *The Uncanny* apresentar apenas exemplos dentro do campo da literatura, sendo o uncanny um conceito pertencente à área da estética, e melhor experienciado através da arte do que na realidade, analisando a questão a partir de outras concepções sobre a arte em Freud, é coerente a ideia de que independentemente do campo artístico - literatura, escultura ou pintura, a arte mantém em si o mesmo poder independentemente do seu medium ou material, daí a possibilidade efectiva de adaptação e de interpretação do uncanny noutras vertentes artísticas.

Relativamente ao conjunto de trabalho práticos que acompanham esta tese, procurou-se não fazer uma ilustração do uncanny, mas sim, através da informação que foi sendo recolhida e trabalhada, reflectir e construir uma interpretação pessoal do conceito de Freud. Das várias características visuais apresentadas que podem suscitar o sentimento de uncanny, optou-se por trabalhar com a noção do confronto com a morte. Um dos leques de referencias que originou o imaginário pictórico destes trabalhos partiu da associação a algumas características da época vitoriana, era repleta de uma atmosfera soturna e melancólica onde o fascínio pela morte ocupou um papel fundamental, particularmente a partir das fotografias post-mortem.

Partindo da noção em que o uncanny se manifesta perante a incerteza entre se estamos em face a algo animado/inanimado, procurou-se trabalhar visualmente sobre a ambiguidade na leitura dos territórios subtis da fronteira entre vida/morte, através da representação do animal na pintura, particularmente com base na representação de animais taxidermizados.

A taxidermia como princípio tem já em si algo de uncanny, pois procura induzir a sensação de “vida” em algo que se encontra morto; o elemento “ameaçadoramente estranho” advém da imobilidade do animal. No caso da representação de algo taxidermizado, a dúvida perante a incerteza do animado/inanimado é ainda maior, sendo apenas dissipada perante a estranheza ou impossibilidade de alguns cenários ou poses.

O conjunto de pinturas que acompanham esta investigação, procurou reflectir acerca da ambiguidade e do desconforto causado perante a representação de algumas tipologias de animais taxidermizados - particularmente de animais domésticos - num confronto entre aquilo que é familiar (íntimo), mas simultaneamente estranho, (poses, encenação, situações), e no território de fronteira entre a vida/morte, explorando uma visão pessoal acerca do conceito de uncanny.



Sofia Torres (2016) Family Portraits #5
[acrílico sobre tela, 60 x 50 cm].



Sofia Torres (2016) Love Torn Us in Parts
[acrílico sobre tela, 80 x 60 cm].

De uma forma geral, esta investigação teórico-prática procurou identificar, clarificar, compreender e sistematizar a utilização do uncanny como um conceito estético dentro da arte contemporânea. Nascido no âmbito da psicanálise, mas pertencente à área da estética, o uncanny foi ao do tempo utilizado e interpretado das mais variadas formas e nos mais diversos campos, e apesar de importante dentro do campo da arte, o seu desempenho em termos artísticos foi relegado para um segundo plano dentro da discussão do conceito.

No entanto, esta tese serviu para compreender o lugar do uncanny dentro da prática artística: como se identifica, o que o caracteriza, como é utilizado e por quem é utilizado.

Dentro do contexto das artes plásticas, não existem dúvidas acerca da legitimidade, pertinência e actualidade do uncanny como um conceito estético, não só pela sua génese mas também pela sua significação, que o enquadra como uma noção que incorpora e traduz a época actual, uma sociedade influenciada pelo irreal, pelos media, pela realidade virtual, onde uncanny descreve e transcreve esse desejo de trazer o irreal para o real, esse “caminho que conduz da fantasia de volta à realidade.”(Freud, 1987, 439)

O uncanny transforma-se assim num caminho e num meio que compreende a natureza da experiência, assim como reflecte a necessidade dessa experiência, e que, devido à sua ampla e complexa significação, quer em termos artísticos quer na sua consequente utilização como reflexo cultural e social, o convertem num conceito que contextualiza a essência do próprio *zeitgeist* da contemporaneidade.

Referencias:

Freud, S. (1987). Obras psicológicas completas - Conferências introdutórias sobre a psicanálise (1916-1917) (J. Salomão, Trans. 2ª ed. Standard Brasileira ed.). Rio de Janeiro: Imago.

SOFIA TORRES – Nasceu em 1984, vive e trabalha no Porto.
Doutoramento em Arte e Design na FBAUP, 2013/2017, Mestrado em Pintura na FBAUP, 2008/2010. Estudos na Accademia di Belle Arti di Bologna, em Itália, 2006/2007. Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura, pela FBAUP, 2003/2008 e membro Integrado do I2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade.

Professora Auxiliar na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Desde 2005 participa em várias exposições individuais e colectivas em território nacional (Galeria João Lagoa, Fórum da Maia, Centro Cultural S. Mamede, Silo-Espaço Cultural), e internacional, em países como Brasil (Galeria Mckenzie University, São Paulo), Japão (Nagasaki Brick Hall), Itália (Galeria Altrebates), Espanha (JUSTMAD, Madrid) e recentemente na Australia (Peanut Gallery).

TERÇAS-FEIRAS
| COM |
ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO
CICLO CONFERÊNCIAS

2021

DOMINGOS LOUREIRO

ARTE, ESTÉTICA E IMAGINÁRIO

SUBLIME E CONSTRANGIMENTO

RESUMO

A manifestação da experiência sublime está envolta em condicionalismos que poderão ser operacionalizados para que esta ocorra com maior frequência do que a filosofia refere. Estes processos parecem estar a ser aplicados por alguns artistas implicados com o Sublime, recorrendo a processos de constrangimento para convocar experiências intensas associadas ao transcendental.

Esta relação não tem sido identificada na principal literatura sobre o sublime, apesar de alguns indícios, como a ideia de dor, incompreensão, trauma, ou experiência limite. Para além da identificação da relação entre o constrangimento e o sublime, este trabalho vem demonstrar o contributo inovador da arte e dos artistas para o estudo do sublime.

A investigação sobre o Sublime nasce do interesse pessoal sobre a temática da paisagem. A paisagem fora já alvo da investigação de mestrado¹, onde era analisado o percurso de expansão e compressão da temática no campo da pintura, ao longo do Modernismo até à atualidade. Se no mestrado, a investigação, se centrava sobre a temática da paisagem e, consecutivamente, na análise de formalismos associados à sua imagem, não ficava esclarecido porque a paisagem se mantém relevante para tantos movimentos e artistas. Todavia, a condição visual não poderia ser exclusiva para compreender a relação dos artistas com a paisagem, emergindo a condição fenomenológica como elemento outro da avaliação da relação do artista com o território e a paisagem. Desta forma, nasce o interesse pelo Sublime como percurso central de uma relação fenomenológica entre o artista e o território, em que o sujeito/artista busca no território reflexo pessoal.

DA EXPERIÊNCIA SUBLIME AO CONSTRANGIMENTO

Da paisagem evidencia-se o papel fenomenológico da relação com o território, e desta, emerge a figura do Sublime como eixo primordial, onde a experiência sublime seria a principal descrição da procura e constatação dessa relação. A dimensão moral que envolve está diretamente implicada no estado e circunstâncias em que decorre, onde tudo poderá ser colocado em causa, e,



Fig. 1 – Domingos Loureiro, Exposição no Silo – Espaço Cultural, 2015.

simultaneamente decorre de forma rara e, por vezes, em condições extremas. Outro dado é o da exclusividade da experiência sublime, já que, apenas o sujeito onde ocorre poderá confirmar a sua manifestação e impacto. Esta condição singular e pessoal originou um debate em que se questiona se o Sublime poderia ser representado ou apenas vivenciado, tal como o conceito é explicado por filósofos como Immanuel Kant ou Edmund Burke, que defendem a raridade dos eventos transformadores da experiência sublime².

Percebeu-se pela leitura dos autores como Friedrich e Turner, que no primeiro, se tratam sobretudo de descrições do que será a experiência filosófica do Sublime, enquanto em Turner, as obras procuram transcrever a experiência com a paisagem, nomeadamente da experiência sublime. Entre a ilustração do Sublime e a vivência da experiência sublime, ficou claro que seria a perspectiva da vivência que atravessaria vários outros movimentos e artistas, como a Land Art, o Expressionismo Abstrato, ou autores como Yves Klein, Jackson Pollock, Mark Rothko, Marina Abramovic, Fernando Maselli, entre outros, bem como a nível pessoal.

À questão: - Como fazem os artistas para promoverem uma vivência no sublime para que o seu trabalho possa decorrer dentro da perspectiva ambicionada? Retém-se então o mítico relato de que Turner se terá amarrado ao mastro de um barco para vivenciar uma tempestade. Este elemento circunstancial, como outros descritos por diferentes artistas, parecem inscrever uma condição estratégica de promover uma possível experiência sublime. Consiste no fomento de

circunstâncias onde o evento transcendental se poderá manifestar, num ato consciente para acionar fenômenos de incompreensão na mente, tal como é descrito pela caracterização do Sublime. Encontra-se, então, a figura do constrangimento como charneira para a manifestação da experiência sublime. Constrangimento porque o evento provoca incompreensão e incapacidade intelectual de dominar a circunstância, e constrangimento pela dor produzida (quer física, quer mental) como referenciado por Kant e Burke.

O CONSTRANGIMENTO COMO ESTRATÉGIA DE PRODUÇÃO DE EXPERIÊNCIA SUBLIME

Turner, na sua aventura marinha promove um duplo exemplo de constrangimento: operativo e intelectual. Se o primeiro é um constrangimento físico, o segundo deriva da circunstância onde se colocou, onde a capacidade intelectual se debate com a condição de impossibilidade de resistência e compreensão, assumindo um possível ato de contemplação estética.

Desta forma, o constrangimento assumiria ser uma ferramenta concreta a operar para a manifestação da experiência sublime, numa espécie de ação racional para produzir uma intervenção sobre a própria cognição que poderia promover um processo de libertação contemplativa, de diálogo com o incontrolável ou mesmo com o transcendental. Assume-se, desta forma, como chave intencional para promover uma experiência sublime, mas acima de tudo, para explicar como a arte relacionada com o Sublime se poderá assumir como um processo concreto de experiência sublime, e não como imitação ou descrição da experiência sublime que Kant e Burke defenderam.

A experiência produzida pela arte constitui-se então como uma possibilidade recorrente e válida, quer como experiência transformadora, quer como evidência do modo como os artistas desenvolvem práticas dentro do território do Sublime.

PAISAGEM-CORPO-PAISAGEM

O uso de constrangimentos por parte dos artistas que tratam o sublime é visível nas práticas e nas descrições das experiências de diversos autores. Cada autor desenvolve estratégias pessoais para aceder a eventos fenomenológicos intensos, como a meditação³, a hipnose⁴, o consumo de substâncias psicotrópicas⁵, a busca de serendipidade⁶, o recurso a objetos de transferência e revisitação de experiências⁷, ou o recurso a um suporte que impeça que os processos regulares de realização de uma pintura possam ser concretizados, como ocorre na prática artística desenvolvida no âmbito desta investigação.

A necessidade de encontrar um processo controlado que limitasse a capacidade intelectual de dominar a experiência, dando espaço apenas para a viver, levou a que tomasse como suporte o vidro acrílico (ou plexiglass), em que a pintura seria realizada na contraface. Este processo limita a resposta com modelos convencionados, já que a composição e o gesto será realizado em espelho do que será a visão final da pintura. Por sua vez, as primeiras pinceladas serão as que mais destaque terão no final da obra, pois serão impossíveis de refazer ou de apagar. A pintura torna-se espaço onde os condicionalismos impostos pelo suporte e pela pintura 'em espelho' limitam a capacidade racional de controlar as ações e, resta uma espécie de crença em que a experiência será o mais importante. O fazer da pintura será o espaço imposto de uma liberdade que foi provocada pela impossibilidade do controlo. A crença na experiência apresenta-se imbuída de um ato de fé, mais do que de razão.

A série 'paisagem-corpo-paisagem' (Fig. 1) assume-se como este percurso entre a experiência com o território, a sua filtragem pelo corpo, e a sua devolução como território outro, agora mais corpo do que território. A experiência sublime, se ocorrer, resulta desta dimensão em que a consciência do espaço e do meu posicionamento perante e dentro dele, seja vertido, exposto e co-construído numa ação em que apenas a dimensão do fracasso está garantida, mas onde a hipótese, mesmo que remota, de uma experiência sublime ocorra, merece toda a minha disponibilidade física, emocional e intelectual.

PARA CONCLUIR

A investigação possibilitou a obtenção de diferentes objetivos: do ponto de vista académico, possibilitou explicar como a filosofia Kantiana e Burkeana apresentavam uma visão limitada sobre o modo como a arte e as práticas artísticas tratavam o assunto do Sublime; permitiu consolidar a condição singular da experiência sublime como um evento no sujeito, pelo que será sempre um evento humano e, desta forma, o Sublime torna-se relevante para as épocas atuais, no contexto da Pós-modernidade e do advento do século XXI; permitiu perceber como o constrangimento é elemento essencial para a manifestação da experiência sublime, e particularmente, verificar como os artistas identificaram e utilizam operativamente estratégias inscritas no conceito de constrangimento; propiciou um diálogo com o Sublime a partir de dimensões operativas distintas, e identificar e testar uma tipologia de constrangimento na investigação artística pessoal; por fim, permitiu verificar como a paisagem está inscrita nas ações e na intuição pessoal, como espelho em mim de um território espaciotemporal que existe através de mim.

Referências Bibliográficas:

- Burke, Edmund: Uma Investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo, Trad. Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins, Edições 70, Lisboa, 2013
- Damásio, António: O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das letras, 2ª edição, 2000
- Husserl, Edmund: Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura / Edmund Husserl; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2006
- Kant, Immanuel: Crítica da Faculdade de Juízo, Trad. António Marques e Valério Rohden. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 1992
- Lewandowsky, Joseph D.: Enlightenment and Constraint, Public Reason journal 1 (2): Pp.1-11, 2009
- Loureiro, Domingos: Paisagem Post Mortem, FBAUP, Porto, 2011
- Loureiro, Domingos: Sublime e Constrangimento, FBAUP, Porto 2016
- Marina Abramović em entrevista com Anna McNay. Sobre a exposição 512 Hours, na Serpentine Gallery. 2014.
<https://vimeo.com/98374685>
- Morley, Simon (ed.): The Sublime, Whitechapel Gallery & MIT Press, Londres 2010
- Shaw, Philip: The Sublime, Routledge, Nova Iorque, 2006
- Simmel, Georg: Os Alpes, in Filosofia da Paisagem. Coord. Adriana Veríssimo Serrão. Ciclo de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2a ed. 2013
- Stokes, Patricia D.: Creativity from Constraints: The Psychology of Breakthrough, Springer Publishing Company, Nova Iorque, 2006.

¹ Paisagem Post-mortem.

² Veja-se Kant, Burke, Proto Longinus e as diferentes noções de Sublime.

³ Veja-se Marina Abramovic.

⁴ Veja-se a figura que Matt Mullican designa como 'That Person'.

⁵ Veja-se Fred Tomaselli.

⁶ Como ocorre na prática de Jason Martin.

⁷ João Queiroz utiliza um objeto com formato de um ovo (em madeira) que vai tocando enquanto percorre o território, recorrendo posteriormente a uma revisitação em contexto de atelier, através do toque do mesmo objeto, como um gravador de experiências visuais e sensoriais.

DOMINGOS LOUREIRO – Nasceu em Valongo em 1977.

Doutorado em Arte e Design pela Universidade Porto. Professor Auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no Departamento de Artes Plásticas- Pintura. Coordenador da Secção da Pintura na FBAUP. Investigador integrado e foi membro da Direção (2017-19) do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Integra o Projecto Bases Conceptuais da Investigação em Pintura (2014-19). Organização do ICOCEP - International Congress on Contemporary European Painting. (2017, 2019); Organização das 2as Jornadas de Arte e Design, 2017, entre outros eventos de natureza científica. Artista plástico presente em exposições e coleções em diversos países como Espanha, França, Inglaterra, Bélgica, Itália, Irlanda, EUA, Brasil, Japão, Alemanha, Canadá, Holanda e Portugal, entre outros.

Autor e editor de diversos documentos científicos e académicos, entre os quais: Laranjo, Francisco; Loureiro, Domingos; Torres, Sofia; Almeida, Teresa (2017): 'Painting and Research'. i2ADS/FBAUP, Porto ISBN:978-989-746-143-9; Laranjo, Francisco; Loureiro, Domingos; Torres, Sofia; Almeida, Teresa (2017): 'Painting and Teaching' i2ADS/FBAUP, Porto ISBN: 978-989-746-136-1; Ponte, S., Laranjo, F.; Loureiro, D., Torres, S.: 'Sobre Pintura', i2ADS/FBAUP 2017; Loureiro, Domingos; Torres, Sofia (2018): 'Fazer e Dizer nas Artes Plásticas e no Design', i2ADS/FBAUP isbn 978-989-54111-8-4; Laranjo, F.; Loureiro, D.; Torres, S.; Almeida, T.: (2020); 'Painting Today: New approaches on process and context' i2ADS, FBAUP, FCT. ISBN: 978-989-746-142-2; Porto, Portugal. Autor e orador em diversas conferências nacionais e internacionais, em Portugal e no estrangeiro e mais recentemente "Deslaçar o Fio da História – Mulheres Artistas em Portugal".

MANUELA HARGREAVES

ESTUDOS FEMINISTAS

A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NAS PRÁTICAS DISCURSIVAS E INSTITUCIONAIS DA ARTE EM PORTUGAL PÓS DÉCADA DE 60 – UM ESTUDO DE CASOS

Nesta sessão apresentei a minha tese sob uma outra lente/perspetiva; já com algum distanciamento temporal, foquei um percurso subjacente desde 2004, ano em que iniciei um trabalho de realização de entrevistas, na sua grande maioria presenciais a diversos agentes do mundo artístico português. Nesse ano comecei por entrevistar Júlio Resende, a que se seguiu Joe Berardo, e Jaime Isidoro, galerista, artista, colecionador, impulsionador da vida anímica do mundo artístico português.

Seguiram-se Júlio Pomar, entrevista que não veio a ser publicada, e mais vinte que constam do meu livro sobre Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal, a que acresce a de João Rendeiro publicada na revista L+Arte em Junho de 2006, mas que ficou de fora do rol, dadas as circunstâncias que se seguiram ao colapso do Banco Privado Português.

Este interesse pelo colecionismo, e pelo mercado da arte, não é alheio à prática artística que exerci durante vários anos como galerista, à vivência no interior desse meio, ao contacto com artistas, colecionadores, curadores, críticos, e galeristas. As entrevistas foram assim um meio que deu continuidade a este pulsar anímico, mantendo laços, e iniciando outro processo de ligação a este mundo.

A etapa seguinte neste projeto, já mais recente, iniciou-se em 2015/16, e deu origem a mais uma série de entrevistas, dezoito no total, embora na realidade sejam mais, pois no decorrer deste processo algumas foram retiradas por vontade das pessoas entrevistadas.

O fio condutor desta última série é a mulher; a galerista, a crítica e curadora, a professora universitária, a colecionadora, a teia que anda em torno da criação artística, complementando os estudos que já existem relativos ao campo da criação/produção. O espectro temporal, parte da década de 60, período em que assistimos no plano internacional à emergência significativa de ações, discursos e práticas artísticas ligadas ao feminismo, que se projetaram em Portugal mais tardiamente.

A ideia foi criar um foco que incidisse sobre as mulheres que tiveram um papel preponderante no nosso país, nas estruturas de suporte à criação artística

pós anos 60, havendo no entanto remissões a outros espaços e tempos, deslocando assim o seu objeto, a uma panorâmica mais abrangente.

O subtítulo do livro recentemente publicado a partir desta investigação, "o território e o mapa", é um modelo gerado pela investigação já referenciada também publicada em livro em 2013, "Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal, o território e o mapa", que tem igualmente como eixo axial uma série de entrevistas presenciais, a partir das quais construí um território contrapondo o seu mapeamento.

A participação igualitária da mulher na vida cultural e artística, em Portugal nos anos 60 e 70, dependia amplamente do nível educacional, e da inserção no mercado de trabalho. Os casos que contemplei, Dulce d'Agro, Salette Tavares, Ana Hatherly, Etheline Rosas, Maria Nobre Franco e Madalena de Azeredo Perdigão, relevam dessa premissa, a par da afirmação de uma paixão pela arte, que se entrecruza numa teia artística, seja através do mercado, da curadoria, da crítica, da docência, do colecionismo, ou reunindo várias destas vertentes numa só.

Este território de género, é passível de interrogação, ou seja por que razão comecei a escrever um ensaio sobre mulheres há seis anos atrás?

Considerando a globalidade temos a perceção de que apenas parte do mundo em que vivemos é igualitário nos direitos dos cidadãos e neste particular das mulheres. Foi há cerca de sessenta anos atrás, que aconteceram os grandes momentos de emancipação, a invenção da pílula nos anos 60, o direito de voto em diferentes momentos nos vários países, e a progressiva igualdade de direitos na sociedade.

Não obstante o território ser adverso, e falo agora sobre as protagonistas, acerco-me do pensamento de Bernard Henri Levy, ao dizer que o tempo da arte não é o mesmo da história corrente, as obras flutuam num cosmos, por vezes encontram-se e entram em colisão, o exemplo mais paradigmático será aquele que se pratica nos museus de arte contemporânea, confrontando obras com tempos e espaços aparentemente antagónicos, assim este trabalho, faz vários zigzagues por entre as inúmeras mulheres que seguiram este território de emancipação criativa. Virginia Woolf, Claude Cahun, Maria Teresa Horta, Dulce d'Agro, a Marquesa de Alorna, Madame de Stael, Ana Hatherly, Luisa Tody, Mary Cassat, Aurélia de Souza, Sarah Affonso, Madalena de Azeredo Perdigão, Elisabeth Vige Le Brun, as pintoras italianas do século XVI, descritas por Vasari no seu "Livro de Artistas", com qualidades meritórias de consagração, entre as quais Artemisia Gentileschi, na representação de cenários de violência, transgredindo um território predominantemente masculino, a lista seria exaustiva, e aumenta à medida que novas camadas arqueológicas vêm à superfície.



Rita Magalhães, 2009
Série Odaliscas, lambda durst print, 50 x 70 cm.

A história que aqui se evoca não é linear, nem no tempo nem no espaço; existem avanços e recuos num caminho em direção a uma maior visibilidade e profissionalização das mulheres em várias áreas da cultura, tal como existem nos mesmos tempos cronológicos lugares e países com muitas diferenças.

O meu trabalho foca este olhar crítico da história da arte canónica e ocidental, que se começa a desenhar nos anos 70, nos Estados Unidos e Inglaterra pela mão de algumas mulheres, como Linda Nochlin e Griselda Pollock, e mais tardiamente em Portugal, desencadeando uma nova visão sobre a história da arte que se vem refletindo progressivamente nas programações dos museus em todo o mundo. Um esboço de uma história da arte mais contemporânea, em que os eixos de aquisições mudaram de um conceito eurocêntrico (macho-branco-hetero), para inserir outras geografias até aqui esquecidas. Numa época de tumulto e em urgência, a arte participa na transformação dos sistemas de pensamento, e modifica o olhar sobre o mundo, aproximando a sociedade civil de um questionamento social e político, descolonizando-se do interior, abre-se à diversidade, e torna-se um lugar de transversalidade.

Quando falamos de arte pensamos sobretudo nos artistas, e justamente porque são eles (pronome indefinido sujeito a flexão de género e número), que estão na origem de tudo, mas eles não existiriam sem os historiadores, os críticos e os curadores que lideram as pesquisas complexas para compreender e com

frequência revelar a sua obra; os galeristas que têm um papel maior na descoberta e no apoio dos artistas, bem como os colecionadores, figuras decisivas no processo de produção artística.

Pretendi com esta investigação registar uma história que tem como núcleo dezoito entrevistas presenciais a mulheres que marcaram essa dinâmica cultural e artística entre a década de 60 e a atualidade em Portugal, relevar, interrogar também, fazendo uma análise a questões cruciais para este mapeamento: o “teto de vidro” (“glass ceiling”), a evocação de uma possível “sensibilidade feminina”, a “perspetiva da transformação da cultura artística”, “a criação”, e o “mercado” são parâmetros de medidas, para a compreensão de uma história da mulher na arte e na sociedade.

Abordei uma questão fundamental aos estudos feministas – “the glass ceiling”, termo utilizado por Milgrom e Petersen, num estudo realizado em 2006, definido como “a falta de mulheres em posições de topo como resultado de uma barreira intangível dentro da hierarquia de uma companhia que impede as mulheres ou minorias de obterem posições cimeiras”.

Este tema atravessa grande parte deste trabalho, conferindo-lhe um caráter feminista, desvelado ao longo da investigação.

MANUELA HARGREAVES – Doutorada em Estudos do Património – História da Arte (FLUP), pós graduada em Ciências da Educação, e em Dinâmicas Culturais (FLUP), docente e investigadora, tem realizado de forma sistemática entrevistas a agentes do mundo artístico português. Publicou os livros “Colecionismo e Mercado de Arte em Portugal – O Território e o

Mapa”, na editora Afrontamento, em Dezembro de 2013, uma segunda edição em Maio de 2016, e na mesma editora “Mulheres e Cultura Artística em Portugal – O Território e o Mapa”, em Setembro de 2020 e mais recentemente “Deslaçar o Fio da História - Mulheres Artistas em Portugal”.

CLÁUDIA GARRADAS

IMAGENS, ARQUIVOS E ACÇÕES

A COLECÇÃO DE ARTE DA FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO: GÉNESE E HISTÓRIA DE UMA COLECÇÃO UNIVERSITÁRIA

A Colecção de Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto foi o elemento comum de um percurso académico e profissional que se começou a desenhar ainda na Escola Secundaria Soares dos Reis. Foi enquanto estudante de um curso profissional daquela escola artística que surgiu a paixão pelos museus e a determinação de seguir um curso de historia da arte, já com vista a procura de funções num museu de arte. Esta oportunidade aconteceu em Dezembro de 1997, mais ou menos um ano depois de “o Museu” ter sido oficialmente criado, apos a integração da ESBAP na Universidade do Porto. A partir deste momento a Colecção de Arte da FBAUP tornou-se o objecto de trabalho e de estudo, mesmo sem um plano delineado.



Sala de exposições do museu da FBAUP.
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.



Desenho de Henrique Pousão.
Colecção da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

O estudo desta colecção, feito diariamente no cumprimento das diferentes tarefas do Museu, e que entre outras incluía o estudo dos artistas, a história do ensino artístico na cidade do Porto e no País, a reinterpretação e utilização da colecção como instrumento de ensino, ia ganhando corpo. O levantamento documental feito no arquivo da FBAUP, o estudo de fontes secundárias e algumas conversas informais traçavam um caminho impossível de ignorar. A decisão de fazer uma tese de Mestrado em Museologia sobre esta colecção de arte impôs-se de forma natural. E assim chegamos a 2005. O percurso começou na Universidade de Évora, a única Universidade no País que então oferecia um Mestrado em Museologia. O caminho fazia-se à sexta-feira, estrada abaixo, estrada acima. Em 2006 tive o meu primeiro filho. Entre as poucas horas livres e a morte inesperada do meu pai, a tese ficou na gaveta. Dez anos volvidos desde o início das minhas funções no Museu da Faculdade de Belas Artes, uma colecção de arte ali à distância de uma mão, pouco estudada, uma investigação feita e a vontade de lhe dar um corpo impulsionou a escrita.

Nem sempre foi fácil, nem sempre a escrita fluiu, mas desistir não faz parte do meu vocabulário. Em Outubro de 2008, após defesa pública, estava lançado um estudo que viria a impulsionar outros e que nada mais era, ou deveria ser, o contributo de qualquer estudo académico. Reviver este percurso, e partilhá-lo, numa altura em que me preparo para retomar o Doutoramento, permite-me fazer as pazes com o “lado oculto” desta investigação e, avivar a minha memória, porque é que continua a valer a pena estudar.

CLAUDIA GARRADAS – Nasceu em Fevereiro de 1974 em Maputo, Moçambique, mas desde os 2 anos que vive na cidade do Porto, quando lhe perguntam de onde é, diz sempre que é do Porto. É licenciada em História, variante Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1998) onde também concluiu a Pós-Graduação em Museologia (2000). Em 2008 fez o Mestrado em Estudos Artísticos, Especialização em Estudo Museológicos e Curadoriais na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Iniciou a sua actividade profissional no mundo dos museus em Dezembro de 1997 no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde executou variadas tarefas relacionadas com a gestão e catalogação das colecções, exposições e investigação.

Em 2011, por razões de ordem pessoal, pediu uma licença sem vencimento de longa duração. Desde então teve a oportunidade de colaborar com o Malta Study Center at Hill Museum and Manuscript Library, com a Universidade de Malta e com o Heritage Malta. Em Junho de 2021 retomou o Doutoramento em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese Mestrado – “A Colecção de Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto: Génese e História de uma Colecção Universitária” Mestrado em Estudos Artísticos, Especialização em Estudo Museológicos e Curadoriais na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, concluído em 2008, sob a orientação da Professora Doutora Lucia Almeida Matos.

FLÁVIA VIEIRA

PENSAMENTO E POÉTICA VISUAL: INVESTIGAÇÃO DE ARTISTAS-AUTORES

O ARTISTA CONTEMPORÂNEO ENQUANTO ARTESÃO – A PRESENÇA DO FAZER

O presente artigo, baseado no estudo de doutorado¹, incide nos modos como a cultura do fazer manual do artesão emerge na prática artística contemporânea ocidental, procurando construir hipóteses interpretativas acerca da emergência de novas formas de manualidade, através da exploração de três questões principais: O que significa falar do fazer manual na prática artística? Que configurações tem assumido historicamente esse fazer manual? Que novas dimensões do fazer manual podemos encontrar na prática artística contemporânea?

A partir do testemunho e obras de dez artistas entrevistados são ilustradas cinco dimensões do fazer manual enquanto manifestações do processo criativo: novos diálogos com o corpo, performance ou a “mão-em-ação”, permanência do fazer tradicional manual, uso expandido das técnicas tradicionais e reivindicação de uma posição politizada do fazer.

O FAZER MANUAL E A PRÁTICA ARTÍSTICA

O fazer com as mãos, sendo uma das capacidades mais brilhantes do homem e uma das principais características do processo de hominização, representa uma arma vigorosa de participação na sociedade, resultante de uma conquista anatômica igualmente determinante e fascinante: a mão (NAPIER, 1980; WILSON, 1998). A mão determina os modos de interação tátil e cognitiva com o mundo que nos rodeia, nomeadamente como instrumento de mediação entre pensamento e ação, entre o eu e o outro.

Sendo a mão um instrumento de produção de bens culturais (SENNETT, 2008), pensar sobre a prática artística é também pensar sobre o seu fazer. Torna-se difícil entender o fenômeno artístico sem se considerar o modo como os artistas trabalham o seu processo criativo. Trata-se de enfatizar que “A maneira pela qual a obra foi produzida reflete-se no produto acabado. O modo como ela se mostra é o que chamamos de fature”².

O fazer manual inscreve-se e engaja-se na prática artística contemporânea, enfatizando o conhecimento a partir das mãos ou da dimensão háptica ou tátil.

Face à existência de uma relação entre o fazer e o conhecer, identifica-se um tipo de conhecimento não traduzível em palavras que é gerado na experiência tátil (POLANYI, 1964, 1966), a partir do princípio “thinking through hands” e da evidência de um pensamento e de um conhecimento sensoriais. O saber através do fazer (INGOLD, 2013; Schön, 1987) implica o reconhecimento do eu corporificado (MERLEAU-PONTY, [1945], 1999), isto é, da evidência de que o sujeito está corporalmente implicado e relacionado com o fazer. Assim, o corpo constitui-se como um elemento da construção do conhecimento.

MOMENTOS DE CRUZAMENTO ENTRE A ARTE E O ARTESANATO

O confronto teórico e institucional entre as belas-artes e o artesanato apenas se formou efetivamente no século XVIII (SHINNER, 2001 [1934]). Partindo de uma contraposição entre a prática mental e manual, o artesanato converteu-se no “outro” das artes plásticas assumindo uma posição de inferioridade que persiste até hoje.

Evidenciou-se que, apesar da separação entre a arte e o artesanato no século XVIII, a herança e a presença dos modos do fazer artesanal persistiram ao longo dos séculos, tendo-se evidenciado mais intensamente em determinados momentos como no movimento Arts & Crafts cuja procura pela tangibilidade e artesanidade representava uma solução para os “sentimentos vagos de irrealidade, autonomia diminuída e um sentimento fragmentado do eu” (CRAWFORD, 2009: 29) e na Bauhaus cujo princípio essencial passava pela integração entre arte e indústria e pela diluição da distinção entre artesão e artista. Mais recentemente, os momentos de cruzamento entre a arte e as práticas artesanais no Pós-Segunda Guerra Mundial dão-se sobretudo com o surgimento do Studio Craft nos E.U.A. na emancipação do artesanato enquanto disciplina através da incorporação de estratégias “mais artísticas”, bem com a abordagem conceitual dos anos 70 na afirmação dos processos do fazer da obra, enfatizando o caráter artesanal da feitura da obra.

AS NOVAS DIMENSÕES DO FAZER MANUAL NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A partir das entrevistas realizadas a dez artistas (Alexandre da Cunha, Arna Óttardóttir, Brie Ruais, Caroline Achaintre, Ingrid Wiener, Jonathan Trayte, Juliana Cerqueira Leite, Luke Armitstead, Sônia Gomes e Tiago Mestre) foram identificadas cinco dimensões do fazer manual enquanto manifestações do processo criativo: novos diálogos com o corpo, performance ou a “mão-em-ação”, permanência do fazer tradicional manual, uso expandido das técnicas tradicionais e reivindicação de uma posição politizada do fazer.

Relativamente à dimensão dos novos diálogos com o corpo, a mão expandida torna-se amplamente presente no processo criativo e é parte integrante no entendimento final do trabalho. Esta estratégia deixa adivinhar um entendimento corporificado da obra (MERLEAU-PONTY, [1945], 1999), na qual a consciência corporal é despertada e é desencadeado um processo de percepção em que a visão e o tato trabalham paralela e empaticamente. Os trabalhos das artistas entrevistadas Brie Ruais e Juliana Cerqueira Leite são os mais representativos desta dimensão.

A dimensão relativa à performance ou à mão-em-ação dá-se na exploração da narrativa do fazer, evidenciando a dimensão prática accional da obra. Este adquire visibilidade e reforça o seu sentido de presença. Essa presença é pautada por uma pró-atividade do artista que, a partir de ações, propõe uma reflexão sobre as narrativas do fazer que evidenciam o seu processo criativo. As obras de Brie Ruais e de Tiago Mestre são elucidativas desta problemática.

A dimensão do fazer tradicional manual dá-se pelo conhecimento que é adquirido durante o fazer, ou seja, quando é orientada pela prática (“practice-led”) e por processos de reflexão-em-ação. Os trabalhos dos artistas Arna Óttarsdóttir, Jonathan Trayte e Luke Armitstead são os mais expressivos desta dimensão.



Durante a construção da obra “All the Things you Are” *in loco*. Oitavo dia /oitava escultura. Kunsthalle São Paulo, 2014. – Registro fotográfico de Tiago Mestre.

A dimensão do fazer tradicional manual manifesta-se através do seu uso expandido. As propostas das artistas Caroline Achaintre, Ingrid Wiener e Sônia Gomes procuram desafiar os limites do fazer manual associado aos meios tradicionais, mostrando com isso que a técnica manual pode ser ela mesma um meio ativo de subversão e impulsionar um pensamento crítico.

Finalmente a dimensão da reivindicação de uma posição politizada do fazer tem como estratégia a problematização dos meios de produção numa valorização do local e dos processos artesanais, contrariando a produção capitalista que reforça relações hierárquicas de poder entre quem pensa e quem fabrica. A isto se poderá chamar de “mão politizada”, destacando-se o trabalho do artista Alexandre da Cunha.

CONCLUSÕES

Sendo a prática artística um campo onde o fazer manual assume um papel significativo, alguns autores têm-se debruçado recentemente sobre o estudo do fazer manual na contemporaneidade (ADAMSON, 2007; CRAWFORD, 2009; SENNETT, 2008), acreditando estar-se hoje a presenciar um reinteresse pelos modos de produção mais lentos nos quais o sujeito é mais diretamente envolvido. Num contexto marcadamente capitalista de produção mecanizada e em massa, a problematização dos meios de produção lenta poderá ocupar um lugar relevante e trazer novos sentidos ao fazer na arte.

Ao identificar novos lugares ou dimensões do fazer manual na arte contemporânea, sobretudo a partir do testemunho dos artistas entrevistados, encontrou-se, por um lado, uma direção de ruptura relativamente aos fazeres tradicionais no enquadramento da linguagem do artesanato e, por outro lado, uma permanência do fazer manual tradicional através da existência do corpo do artista ou do fazedor da obra, da evidenciação dos processos do fazer, do resgate dos meios do fazer manual que reclamam um tempo e dedicação alargados de quem produz, da subversão de modos de atuação, ou ainda da reivindicação de uma posição politizada no fazer. Parece assim emergir uma relação íntima entre o fazer e o estar, traduzida num forte sentido de presença e de compromisso com o mundo.

Ao reconfigurar as narrativas convencionais de produção artesanal através da escolha deliberada de modos de fazer lentos e comprometidos, os artistas reclamam e postulam uma presença ativa e participativa na produção da obra, destacando a sua individualidade. Esta presença traduz uma voz atuante e acesa que subentende uma atenção do proponente ao mesmo tempo que solicita uma atenção do espectador, uma atenção que não é contemplativa mas sim exploratória, especulativa e crítica.

¹ Vieira, F. (2019). O Artista Contemporâneo enquanto Artesão – A Presença do fazer Manual na Arte. (Tese de Doutorado em Poéticas Visuais e Processos de Criação). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil.

² Adamson, G. (2007). Thinking Through Craft. New York: Berg. Tradução minha.

FLÁVIA VIEIRA – (1983, Braga - Portugal).
Doutoramento em Poéticas Visuais e Processos de Criação - Instituto de Artes da UNICAMP, São Paulo - BR (2019); Mestrado em Comunicação e Artes - FCSH, Univ. Nova de Lisboa – PT (2012); Programa Independente Escola de Artes Visuais – MAUMAUS - PT (2008-2009); Licenciatura em Artes Plásticas - Pintura - Faculdade de Belas Artes, Univ. do Porto - PT (2006).
Destaque para as exposições “Blush”, no KUBIKULO – KUBIKGallery, Porto – PT (2020), “Pandã” no

Auroras, São Paulo – BR (2019), “FOCUS: Portugal”, com curadoria de João Ribas na ArtToronto, Canadá (2019), “Hopes and Fears”, com curadoria de Marta Mestre na KUBIKGallery, Porto – PT (2018) e “Chama Plural”, com curadoria de Isabella Lenzi no Consulado Português em São Paulo (2016).
Atualmente é Professora Convidada equiparada a Professora Auxiliar na Licenciatura em Artes Visuais na Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho.

CLAUDIA BAKKER DOCTORS

PENSAMENTO E POÉTICA VISUAL: INVESTIGAÇÃO DE ARTISTAS-AUTORES

8 CONTOS E UM PROJETO SECRETO – A AUSÊNCIA DE HEIDEGGER

Este estudo intenciona relacionar a invenção da fotografia com a questão da paisagem. Mas, sobretudo, fala da experiência da Floresta, como um importante campo experimental da arte das Américas, através do Espaço de instalações permanentes do Museu do Açude, criado pelo filósofo, crítico de arte e curador, Marcio Doctors. A entrada da fotografia na arte, especialmente no cenário europeu parisiense, é um dos motivos a impulsionar os artistas a saírem do ateliê em direção à paisagem, mesmo que ainda próxima, muitas vezes não mais longe do que um jardim, em busca de uma percepção da luz que pudesse ser mais real do que a própria luz que a fotografia era capaz de captar. Esse movimento é conhecido como uma das características do impressionismo. Nas Américas, diferentemente da Europa, deu-se o contrário: a fotografia reforçou e ampliou uma nitidez da imagem em direção a uma paisagem mais longínqua, reconfigurando a concepção espaçotemporal que influenciaria a percepção da arte dos meados do século XX, criando importantes conceitos como a Land Art.

No Brasil, por meio da experiência sensível com a Floresta – símbolo da natureza brasileira – essas novas noções de tempo e espaço foram percebidas por Doctors, que bem compreendeu não só uma necessidade local de reconfiguração espacial, que não poderia mais ser nomeada como jardim, assim como, que era preciso reafirmar noções importantes do nosso neoconcretismo. A irreduzibilidade entre arte e natureza, se deu numa curadoria intencionalmente não ordenada como jardim. O projeto de Marcio Doctors, Espaço de instalações permanentes do Museu do Açude, foi premiado em 2004 pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro com o Prêmio Estácio de Sá, pela excelência do trabalho. Esse novo acervo contemporâneo, criado por Doctors, configura-se como um marco na história da arte brasileira, atualizando o Museu do Açude em seu tempo e, sobretudo, colocando a arte brasileira no patamar de uma das questões mais radicais da arte contemporânea no século XX. A Floresta vista como símbolo máximo da natureza, mito ancestral indígena. A partir dela buscou-se relacionar arte e natureza, ela é o foco desta pesquisa, é lugar de atração que possibilita a criação de um espaço. Em uma primeira lembrança do que é a Floresta, vem à mente a imagem da grande massa verde representante de um volumoso conjunto de árvores que, juntas,

integram o que chamamos Floresta. Esta não é uma imagem oca, sem interior, ela é habitada, repleta de existência, pulsante e forte em uma constante entre vida e morte. Seus espaços, externo e interno, são movidos por variantes espaciais de potentes forças das intempéries naturais. Enxergar o espaço da Floresta é um exercício de compreensão, onde o romantismo não tem lugar. Ver o que existe lá, sem ter a experiência integral dessa visão, só é possível pela fotografia. O Espaço de instalações permanentes, pioneiro no Brasil, formou o primeiro acervo contemporâneo instalativo junto à natureza potente da Floresta, e pôde assim ampliar o campo dessa experiência na arte. Esse projeto conceituado por Marcio Doctors inspirou a criação de outros espaços que relacionam arte e natureza, assim como o Instituto Inhotim. Isso pode ser percebido, não somente pelas datas em que surgem, mas pela confirmação dada por Inhotim, ao compreender que na sua concepção não bastaria ter tudo o que tem, mesmo sendo de qualidade, se não tivesse o trabalho *Magic Square De Lux n. 5*, de Hélio Oiticica.

Nas próprias palavras de Doctors (2000) relativamente à obra:

“O Magic Square n.º 5 De Luxe é a realização (no sentido de tornar real) de uma nova realidade plástica como anunciada por Mondrian em que arquitetura, escultura e pintura estariam fundidas e não integradas como na arte muralista ou na arte aplicada. De Luxe é a culminância de um processo do início do século XX, de desmonte do quadro para conservar a pintura. Só que a pintura teve que abandonar o plano da tela e buscar no espaço físico do mundo (fundindo-se como arquitetura) aquilo que a representação perseguia como imagem”.

(DOCTORS, 2000, p. 15)

Esta obra, escolhida primeiramente por Doctors, para o Espaço de instalações permanentes do Museu do Açude, foi a primeira maquete de Oiticica a ser instalada de modo permanente e público, revelando-se capaz de dialogar de igual para igual no cenário da arte contemporânea internacional, pelas questões que por ele são operadas: a afirmação de uma identidade local e ao mesmo tempo, pôr em jogo elementos fundamentais da arte, como a pintura e a reinvenção dela. A réplica feita em Inhotim (Coleção de Arte Contemporânea ao Ar Livre, localizada em Brumadinho, Minas Gerais, Brasil) confirma essa noção do artificial. A experiência confortável do mundo artificial de Inhotim se contrapõe à experiência desconfortável do Museu do Açude (Espaço de Instalações Permanentes, Rio de Janeiro, Brasil, acervo contemporâneo da coleção de Raymundo Ottoni de Castro Maya). É preciso experimentar as duas instituições para se atingir o

objetivo de perceber. O jardim é acolhedor, limpo, organizado, enquanto a Floresta é úmida, estranha, misteriosa, perigosa, desconfortável. Doctors usa a obra de Hélio Oiticica para capacitar a união entre a Floresta, mito e identidade da natureza brasileira, com questões da forma e da cor, pensadas por Oiticica, e de acordo com os princípios mais caros do neoconcretismo, como a exploração da sensibilidade no embate com a matéria. Portanto, as noções espaciais referidas são de uma natureza viva, não ordenada totalmente, próxima à ideia que se tem de uma natureza independente, não organizada como jardim, mas livre como um espaço. A pesquisa desenvolvida para a dissertação de mestrado resultou no estudo intitulado: Land Art como estratégia de proteção do espaço ante a virtualidade das imagens no século XX, no qual, através do conceito de Gestell em Heidegger, a arte se colocaria, na hipótese apresentada, no lugar do



A Via láctea, 3.000 litros de tinta branca e bolas de gás numa fonte do Museu do Açude, Rio de Janeiro, 1996 (e colagem do Jardim do éden e o sangue da górgona de 1994). Coleção Joaquim Paiva, MAM/RJ.

suprassensível, no lugar de fazer questão, no sentido de não abrir mão nem do tempo nem do espaço, mesmo diante da radicalidade da técnica no século XX. O recorte realizado destacava o impressionismo ao fim da construção de um inventário da relação da pintura com a paisagem, desde o século XVII, para em seguida, ir até às intervenções na natureza, realizadas pela Land Art americana. Ao longo da tese, foram abordados fatores que podem se corresponder com arte e natureza, e com a imagem dentro deste campo. O capítulo 1 faz um apanhado de informações sobre a tentativa de fixação da imagem e, por consequência, da invenção da fotografia. A partir desta abordagem, trata-se do seu uso nas vanguardas, como se deu a sua percepção e absorção nos EUA e no Brasil. E ainda, como a fotografia acompanhou a sua prática e interferiu, incentivando novas percepções sobre a paisagem.

CLAUDIA BAKKER-DOCTORS– É uma artista plástica carioca, conhecida pelas suas grandes instalações sensoriais com maçãs. Desde o início dos anos 90 cria sensíveis trabalhos que falam da dicotomia entre o efêmero e o permanente. Vem mostrando seu trabalho em diversas instituições, em exposições coletivas e individuais. Possui obras em

coleções públicas e privadas como as de Gilberto Chateaubriand, Sylvia e João Sattamini, Joaquim Paiva, MAM/RJ, dentre outras. Da experiência com obras que interagem diretamente na natureza, a artista investiga sobre formas da sensibilidade, aliadas a uma cosmogonia.

CRISTINA SUSIGAN

ESTUDOS FEMINISTAS

.... A IMAGEM COM CONDUTORA DE UMA JORNADA

Diante da folha em branco: solidão. Muitas são as leituras, os livros recomendados, os interlocutores, conversas e orientações. Várias são as direções a tomar. Metodologias a escolher. Pesquisa em curso. Decisões devem ser tomadas. Claro que as dúvidas e inquietações surgem. É chegado o momento de expressar seus pensamentos. Deixar fluir o conhecimento adquirido. Deparar-se com a temida folha em branco e esboçar através do seu repertório teórico uma tese. Escrever uma tese é um trabalho solitário. Lutas internas são travadas. O que fomos e o que somos neste momento. Um percurso anterior foi traçado. Deixa marcas. Pegadas. E é através deste conhecimento adquirido que chego aqui.

Em seu conto "Ostra feliz não faz pérola", Rubem Alves (1933-2014) fala da dor da ostra – da sua tragédia –, devido a um grão de areia que havia entrado em sua carne. Desse incômodo grão de areia e do seu canto triste, surge a pérola, tão bela. O "grão de areia" sintetiza o meu direcionamento para o mundo da arte: encontrar um olhar, um caminho, uma forma de pensar que não fosse tão cartesiana. Não uma fuga, mas uma saída para observar o mundo de forma mais bela. Trazer a arte para o meu dia a dia e encontrar respostas, fazer questionamentos através da arte e ver a amplitude do mundo.

O encantamento pode impulsionar uma pesquisa de uma maneira mais contundente do que apenas a procura de uma resposta a um fato científico. A paixão por um tema leva-nos a aprofundar com interesse, quase uma busca incessante, ao objeto de pesquisa. Aí vem a necessidade de aliar a paixão com a razão. Sem ter a pretensão de afastar o rigor, essencial para a base de toda e qualquer investigação, direciono o meu olhar para um viés mais poético e autor reflexivo que marca o meu percurso até esta tese.

E é este encantamento que marcará a minha longa jornada. Caracterizará o meu percurso tortuoso de encontro ao mundo das artes. Educando o olhar. Aprendendo a ver além do que está exposto. Partindo do nada e autodidaticamente pesquisando, buscando mais, conduziram-me a esta tese. Feliz aquele que em sua vida não segue uma linha reta, se aventura pelos becos, procura atalhos, escolhe o percurso mais longo. Encontra pedras, desvios, dolorosos, às vezes; de grande aprendizagem e sabedoria, na maior parte, direcionaram-me para as artes plásticas. Ao meu ofício. Através desta busca, uma nova forma de olhar e interpretar o mundo surgiu. A caminhada foi lenta: uma subida ao Everest.

Esta tese insere-se num percurso investigativo que se iniciou com a dissertação de mestrado: “Diálogos Transdisciplinares em Moça com Brinco de Pérola: a Arte como Representação da Arte”. Na dissertação de mestrado o estudo recaiu sobre a relação entre texto e imagem, entre a representação visual e a literatura, tendo sempre como pano de fundo a História em que este retrato foi pintado, seu contexto, sua significação pictórica, ao tentar desvendar as simbologias ocultas em um turbante, em um brinco de pérola. O objeto de estudo escolhido foi a obra *Moça com Brinco de Pérola*, do pintor holandês Johannes Vermeer (1632-1665) e o principal objetivo foi tentar mostrar como uma obra pertencente a um determinado conjunto de signos, no caso a pintura, deu origem a outras novas linguagens diferentes, o romance e o cinema, estabelecendo-se um diálogo transdisciplinar entre estas obras.

O processo de investigação realizado no âmbito da dissertação de mestrado fez emergir novas questões, sendo confrontadas com elas, novas percepções da realidade estudada foram construídas. O olhar metamorfoseou-se ao longo do próprio processo de investigação. Este processo facultou uma nova forma de olhar para o estudo da relação interartes.

Com a conclusão da dissertação de mestrado, depressa surgiu à compreensão que a investigação realizada e as problemáticas que emergiram exigiam um novo percurso investigativo. Um conjunto de questões que exigiam respostas, mas no âmbito da dissertação, não foram possíveis serem respondidas.

Uma questão ficou presente neste percurso: quem não tem referência das obras de Johannes Vermeer faz a mesma leitura de quem as tem? Não podemos afirmar categoricamente que todas as pessoas irão ter a mesma leitura, mas possivelmente, os indivíduos que têm um pequeno contato com a arte, irão responder e reagir a estas novas configurações, as sobrevivências das imagens do mestre de Delft.

As megaexposições expandiram o olhar do observador, trazendo Vermeer para mais perto de um público que num primeiro momento não teria acesso às suas obras. Se a exposição Johannes Vermeer proporcionou um maior conhecimento ao meio acadêmico – com as conferências e livros escritos com as novas descobertas –, também é correto afirmar que o grande público se beneficiou deste evento. A exposição Johannes Vermeer não pode ser vista apenas como uma reunião de obras que tinham o intuito de serem analisadas por acadêmicos, como também aproximou o público leigo das obras do mestre, mas instigou artistas.

Este estudo teve o intuito de abordar as questões da história, da teoria e da crítica da arte, para além da curadoria, ao selecionar entre uma imensidão de imagens aquelas que mais se adequavam a linha do trabalho e correspondessem

a proposta pretendida. Foi uma ousadia que o trabalho exigia e tomada de forma consciente por parte da autora. Enveredar pela história da arte e aprofundar os estudos sobre a vida e obra do mestre holandês Johannes Vermeer era essencial para posteriormente estabelecer as ligações com os outros artistas que em períodos diversos da história foram se apropriando e fazendo sobreviver as obras do artista de Delft. Teoricamente falando, os autores utilizados para dar suporte metodológico foram cuidadosamente escolhidos para produzirem coerência na linha de pensamento que iria “costurar” (grifo da autora) de forma tão precisa todos os meandros do estudo, o fio condutor tinha que estar intrincadamente bem construído. Citando um antigo mito chinês: “(...) os deuses ataram um fio invisível nos tornozelos e o ligaram a todas as pessoas cujas vidas estão destinadas a se tocar independente do tempo, lugar ou circunstância. Este fio pode se esticar ou emaranhar-se, mas nunca irá partir”. (Anônimo, sem referência). Esta frase define



Legenda, Legenda, Legenda, Legenda, Legenda, Legenda, Legenda, Legenda,
Legenda, Legenda, Legenda, Legenda, Legenda, Legenda,

a tessitura das minhas escolhas. No âmbito da crítica, fazer a análise de imagens, por si só, é tecer um comentário crítico diante do que temos sob o nosso olhar. Criticar provém da palavra grega Kritike, que significa a arte de discernir, separar, julgar. Neste estudo tivemos muitas vezes que separar imagens, no intuito de fazer uma escolha que fosse de encontro ao que seria do domínio da aplicação ao que buscávamos. Discernir a melhor abordagem e finalmente julgar, na tentativa de um rigor acadêmico e investigativo, fazer uma escolha com imparcialidade, mesmo sabendo que é impossível almejar este distanciamento.

Tratando-se de um projeto onde as imagens sobrevivem além do tempo e espaço seria redutor pensar em uma conclusão. O tema não se conclui pois o que estamos estudando prolifera-se diariamente: as imagens; novas imagens apropriadas da obra de Vermeer surgem dia após dia, e estamos falando de imagens que vão sobreviver no tempo e por que não, manterem-se vivas no campo da arte, ou de imagens que apenas “brincam” (grifo da autora”) com a obra do artista holandês. A vastidão do tema vai dar continuidade a outros estudos e abrir portas para novas pesquisas.

O aliciente em pesquisar imagens, suas associações e correlações, é ter a compreensão que o estudo não se finda, surgindo novos olhares, dando ensejo a uma nova jornada. Novos horizontes são vislumbrados através de uma cortina entreaberta, uma janela. Johannes Vermeer era mestre em nos deixar fora da cena ao mesmo tempo em que nos convidava para entrar em seus domínios, sutilmente. As *Nachleben* de Aby Warburg nos levam para além destas janelas e cortinas, entrevendo um mundo onde a contemporaneidade é a protagonista, onde o passado sobrevive no instante presente, nos direcionando para o futuro, numa busca incessante entre formas simbólicas que se relacionam entre si. Em busca da sua sobrevivência.

CRISTINA SUSIGAN – É doutora em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com tese desenvolvida no domínio da arte contemporânea e as mulheres. Mestrado em Estudos Americanos, com ênfase no estudo da ekphrasis. Professora de crítica de arte, percepção visual e história da arte no Brasil na Faculdade Santa Marcelina, Brasil. Exerceu a docência no ensino

superior no Instituto Politécnico do Porto, Portugal, na área dos estudos visuais e colaborou em diversas instituições portuguesas, nomeadamente a RTP-Porto, como guionista e pesquisadora. Nas suas pesquisas, dedica-se à apropriação nas artes, história, teoria e crítica de arte, e a historiografia feminista na história das artes. Especialista na pintura de Johannes Vermeer.

MARTA TERRA

SER-SE, SENTIR-SE, CANTAR-SE: MÚSICA E INCLUSÃO

OLHARES SOBRE PROJETOS DO SERVIÇO EDUCATIVO DA CASA DA MÚSICA

A investigação e a escrita de uma tese podem conduzir-nos ao limiar dos mais desafiantes momentos, aprendizagens e angústias. Colocamo-nos na perseguição do alcance de um conhecimento aprofundado sobre um tema e objeto de estudo, que nos pode remeter ao encontro, no percurso, de confrontações, questionamentos, dúvidas, escolhas... Mergulhamos sobre a matéria e ficamos submersos/as. Até que, em algum momento, teremos de vir à superfície.

É o lado oculto da investigação.

O INÍCIO

Os principais fatores que me conduziram à determinação do objeto de estudo foram o reconhecimento da pertinência de alcançar um conhecimento mais aprofundado sobre o efeito das atividades educativas no âmbito das artes e da reação dos/as participantes no contacto com estas ações, a sensibilidade pessoal para os problemas sociais, a motivação para o trabalho e investigação em educação artística associada a uma vertente social.

É comum a contabilização e a divulgação de números de visitas a exposições e a outras atividades e ações artísticas e/ou educativas por parte de algumas entidades, contudo, embora esses números possam ser relevantes sob vários aspetos (acessibilidade à cultura, à educação e à expressão artística, permitindo, analisar os públicos, perceber o aumento ou decréscimo da procura, o estímulo e interesse gerado pelas ações programadas), essa expressão numérica não é elucidativa das suas implicações e dos efeitos educativos e/ou sociais para os/as participantes.

O facto da Casa da Música (CdM) ter implementado diversas iniciativas, desde a sua génese, no âmbito da música e da promoção da inclusão social, foi determinante para a escolha do contexto da investigação.

A INVESTIGAÇÃO

Com uma permanência longa no terreno, com a observação participante de ações dinamizadas ao longo de anos, com a realização de conversas informais e de entrevistas, este estudo teve a particularidade de se ter desenvolvido no interior dos projetos, tendo como preocupação central os seus destinatários e a valorização da sua formação, das suas percepções e representações sobre as experiências vivenciadas.

O objetivo central da investigação era compreender como é que os os projetos do Serviço Educativo (SE) da Casa da Música (CdM) e desenvolviam – nomeadamente no que toca à interação entre os sujeitos e efeito das ações promovidas; e analisar o seu grau de relevância para a formação, expressão e construção identitária das pessoas que nele participam, equacionando o modo como se pode potenciar os seus efeitos numa perspetiva de promoção da inclusão social.

Para além disso, pretendia-se: entender a forma como o trabalho educativo desenvolvido afeta os participantes; estudar e refletir sobre a promoção da inclusão social através música, a partir do ponto de vista da experiência, das percepções e das representações dos intervenientes (participantes, músicos, equipa social); entender o papel da educação musical na vida dos/as participantes, conhecer as suas perspetivas e compreender os efeitos que o projeto tinha neles; construir um conhecimento aprofundado sobre as dimensões e valências da implementação de projetos educativos musicais, de natureza não formal e de intervenção comunitária; analisar a forma como as atividades de um serviço educativo que desenvolve, em larga escala, este tipo de atividades podem contribuir para uma educação holística e para um sentimento de valorização pessoal e de bem estar dos/as participantes; aprofundar o conhecimento sobre atividades artísticas (musicais) com comunidades e pessoas mais frágeis do ponto de vista social, psicológico ou físico, sob diversos ângulos; atender às implicações da dinamização dos espaços, das instituições e dos profissionais associados aos projetos, bem como da promoção da formação e expressão artística nos indivíduos e suas comunidades, além projeto.

O Percurso Metodológico foi caracterizado pela permanência longa no terreno, que se entendeu fulcral para o conhecimento aprofundado que se procurava sobre um objeto de estudo que implicava uma relação de proximidade da investigadora com as ações do projeto e sujeitos intervenientes.

Através da observação participante, da realização de conversas informais e de entrevistas, este estudo teve a particularidade de se ter desenvolvido no interior dos projetos, tendo como preocupação central os seus destinatários e a valorização dos seus pontos de vista, das suas percepções e representações sobre as experiências vivenciadas e a importância que lhe atribuem.

A observação participante, as conversas e as entrevistas realizadas no âmbito da pesquisa, de forma mais intensiva, ocorreram nos projetos A Casa Vai a Casa (ACVAV) e Som da Rua (SdR), em períodos diferentes: no ACVAV, em 2015/2016; no SdR em 2014, 2016 e 2017.

A metodologia delineada no início foi adaptada com a presença no terreno e face às circunstâncias. Inicialmente, a investigação delineou-se por métodos associados à Investigação Qualitativa, à Investigação Etnográfica e à Antropologia Visual mas pelas razões que irei avançar, a fotografia e o vídeo viriam a ser afastados. Sobretudo no caso da fotografia, embora a decisão não tenha sido difícil - pois consciente e convicta que era necessária; foi dura para alguém que na fotografia tem um meio de expressão.

Estar a recolher dados através de notas de campo ou fotografia durante a participação nas sessões não era compatível com uma participação plena (enquanto participante) e querer ter um lugar no grupo como qualquer outro participante, sem ter qualquer tipo de destaque, não se coadunava com estar com um caderno a fazer apontamentos ou com uma câmara fotográfica ou de vídeo a fazer registos/gravações. Era o receio de estar a invadir o espaço e a imagem de cada pessoa e o espaço de todos. Somos sensíveis ao alcance que atualmente uma imagem pode ter num curto espaço de tempo, passível de uma difusão através da internet e/ou das redes sociais.

De acordo com Barthes (1975), há um momento em que é preciso voltar-se contra o método ou pelo menos não o entender como “privilégio fundador”.

A partir daí, esta investigação de natureza qualitativa contou essencialmente com:

I) Observação participante de atividades dos projetos, procurando-se a expressão da diversidade de contextos, características e multiplicidade dos/as participantes;

II) Realização de conversas informais, de entrevistas e conversas com os diversos intervenientes, pretendendo-se saber quais as suas perceções e expectativas;

III) Procura, estudo e análise de produções teóricas e discursos sobre práticas em educação artística com comunidades incidentes na área da música comunitária e/ou artes comunitárias e de inclusão social.

A recolha de dados abundantes e pormenorizados, respeitando os discursos, os relatos, as diferentes versões sobre um mesmo acontecimento e a linguagem e vocabulário dos participantes, o que se pode revelar fundamental para a compreensão e para o relacionamento que se pretende estabelecer, foi uma procura constante.

A presença duradoura e acentuada no terreno permitiu uma amplitude de conhecimento ao permitir estar presente em centenas de momentos, de ensaios, ver e ouvir (muitas vezes) as mesmas pessoas.

Das várias vozes e narrativas, observamos que nelas podemos encontrar diferentes experiências, ideias que não são consensuais, mas há também visões que se assemelham, independentemente dos papéis dos diferentes intervenientes.

Pode haver ou não um consenso. Não existe uma forma única de conceção da realidade.

Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sobre outro regime de perceção e significação. (Rancière, 2014:48)

Afinal,

a democracia exige um “consenso conflituoso”: consenso sobre os valores ético-políticos de liberdade e igualdade para todos, e dissenso a respeito da interpretação desses valores. Portanto, deve-se traçar uma linha entre aqueles que rejeitam completamente esses valores e aqueles que, embora os aceitem, defendem interpretações conflituantes. (Mouffe, 2015:121)

Nos projetos analisados, a conceção de educação artística passa pelo entendimento que a educação artística vai muito além da música, das aprendizagens musicais, permitindo potenciar o trabalho de grupo e realizar aprendizagens também ao nível das relações sociais.

Em algumas pessoas, a mudança parece estrutural e significativa. Falamos de motivações para comportamentos saudáveis, da valorização pessoal e da autoestima e falamos também de empoderamento e de exercício de cidadania, nomeadamente de um sentido analítico e crítico face ao projeto, presente em alguns depoimentos.

Essa visão analítica ou mesmo crítica sobressai e pode/deve ser considerada como algo de extremamente positivo para o próprio projeto: não só demonstra o empoderamento das pessoas e o exercício de cidadania, como um sentido de pertença e interesse pelo grupo, o reconhecimento do seu papel no grupo enquanto membro, como revela, também, que pode haver espaço para mudança(s) no projeto, algumas até de implementação fácil e possível a curto prazo, que podem projetar outras possibilidades e potencialidades.

O “cidadão não é apenas o membro de uma nação, ele é também autônomo, capaz de julgar por si seus interesses e os da nação.” (Dubet, 2011: 291)

Por fim, considero que a investigação é uma (longa) viagem. A distância e o tempo que nos separa de determinados momentos, questões e/ou problemáticas, cumprem um papel na investigação e na escrita da tese. Aceitar os desvios sem receio é um processo e é algo importante para a segurança no avançar da investigação e na escrita.

A importância da partilha sobre o processo e a investigação entre pares e com pessoas que já passaram por processos idênticos e/ou semelhantes, pode revelar-se importante para a travessia, tornando o lado oculto da investigação visível.

Referências Bibliográficas:

Barthes, Roland (1975). *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*. Lisboa: Presença.

Dubet, François (2011). Mutações cruzadas: a cidadania e a escola. *Revista Brasileira de Educação*, 16 (47), 289-305.

Mouffe, Chantal (2007). *Práticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA.

Rancière, Jacques (2014). *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF martinsfontes.

MARTA TERRA – É investigadora colaboradora do I2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, uma unidade de I&D sediada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP).

Doutorada em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes (FBAUP) e Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (FPCEUP) - com investigação e tese na área da arte e inclusão, arte comunitária e participativa; é também mestre em Ensino em Artes Visuais no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário (FPCEUP/ FBAUP) e com Pós-Graduação em Gestão Cultural pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE/IPP). Licenciada em Arte e Comunicação/ Fotografia. Participou em diversas exposições coletivas e realizou exposições individuais.

Professora de Artes Visuais (grupo 600), lecionou por diversos anos nesse grupo.

Trabalhou na ONG Rede Portuguesa de Jovens para a Igualdade de Oportunidades entre Mulheres e Homens e fez parte dos Órgãos Sociais, como Presidente da Assembleia Geral.

É atualmente Coordenadora da Área Educativa e Cultural da Cooperativa Árvore, tendo feito parte dos Órgãos Sociais (2015-2018).

É Coordenadora e Diretora Artística do projeto *Habito o Mundo*, um projeto financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Fundação La Caixa no âmbito da iniciativa Partis & Art For Change.

Tem experiência em desenvolver e coordenar projetos culturais e de educação artística adaptada ao público destinatário, de educação não-formal, em contexto escolar e não escolar.

REGRESSO À OFICINA: REPERCUSSÕES DO MOVIMENTO MAKER NO ENSINO EM DESIGN

A tese que apresentei nesta sessão do Lado Oculto da Investigação, resulta de investigação que se debruçou sobre a atividade desenvolvida por uma comunidade de criadores/produtores referenciada como Maker Movement (Anderson, 2012) e as suas repercussões no contexto formativo na área do Design. O fenómeno, que neste trabalho se designou por Movimento Maker (MM), deriva das práticas de DIY (do it yourself) aliadas a processos e ferramentas tanto analógicos como digitais e, acima de tudo, à extrema ubiquidade de recursos que a Internet proporciona.

Ao longo da tese, verificámos como o MM denota hoje em dia um potencial transformador da sociedade de consumo com evidentes implicações nos sistemas produtivos e, por conseguinte, numa necessária revisitação das competências a transmitir na Educação em Design e respetivas metodologias. Explora-se uma abordagem do Design onde o designer se assume também como produtor, promovendo a criação e o fabrico de objetos em ambientes não forçosamente industriais. Este enfoque na autoprodução visa também a retoma da manualidade e do saber prático, edificando simultaneamente um acervo de aptidões passíveis de estimular o microempendedorismo. O trabalho desenvolvido apresenta, assim, uma reflexão sobre a didática do Design e os modos como esta pode potenciar a autonomia criativa e produtiva dos novos designers.

Para esta investigação, sintetizada na questão *“Como melhorar as competências de criação e produção autónoma de artefactos e serviços na formação de designers?”* a resposta proposta assentou nos pressupostos de que o saber prático é essencial ao indivíduo, que a ubiquidade das tecnologias de informação e comunicação é incontornável e deve ser rentabilizada, e que a microprodução tem o poder de desencadear mudanças sistémicas. Avançámos também orientações pedagógicas que vão no sentido do reforço do trabalho oficial mediante a resolução de problemas reais da comunidade educativa e do contexto onde esta se insere e com o qual aquela se relaciona.

Com vista à clarificação do tema foi feita uma revisão da literatura existente incidindo sobre três áreas essenciais: o *trabalho oficial*; o *potencial das redes*; e o *fazer no contexto educativo*. Sentiu-se igualmente a necessidade de reunir e analisar exemplos recentes da produção de Design assente em métodos não industriais, tendo para isso sido coletados e avaliados 90 casos de estudo.

Após a categorização e análise dos casos de estudo, procedeu-se a uma síntese de medidas que considerámos necessárias e exequíveis para o enriquecimento formativo do Design, conducentes à revalorização do saber prático e ao consequente incremento da autonomia produtiva dos designers.

É de considerar o facto de as atuais e futuras gerações de estudantes terem acesso facilitado a matérias primas para o desenvolvimento de ideias, não apenas pela proliferação de lojas físicas dedicadas ao DIY ou à bricolagem, mas igualmente pela diversidade de plataformas *online* onde a panóplia de materiais é imensa. Na mesma linha se constata a simplicidade no acesso às ferramentas necessárias aos processos de fabrico elencados, disponibilizadas em espaços oficinais nas escolas ou em fab labs de acesso livre ou pago, que possibilitam a exploração de procedimentos conducentes à aprendizagem do fazer manual. Como atestam os dados recolhidos com os casos de estudo, os processos de fabrico aplicados na produção dos diversos objetos apoiam-se em ferramentas de baixo custo ou de valores consideravelmente mais acessíveis quando comparados com os despendidos em maquinaria de tipo industrial. A integração em ambiente formativo do uso de tais equipamentos dá a conhecer as respetivas aplicações, os seus modos de funcionamento e procedimentos de segurança a respeitar e fornece aos futuros designers uma visão do potencial produtivo de carácter não exclusivamente industrial. A abordagem presente nesta tese não pretende substituir na formação dos designers os conteúdos da projeção industrial, mas antes ilustrar as características de uma prática oficial que privilegia a autonomia produtiva e que pode configurar uma alternativa profissional.

Centrando a atenção no contexto educativo confirmam-se, com base na teorização existente, os benefícios para o desenvolvimento cognitivo advindos do reforço do trabalho manual. Experiências realizadas com estudantes de vários níveis de ensino demonstram que quando estes relacionam o respetivo fazer com outras aprendizagens ou experimentações anteriores é desenvolvida uma consciência do saber mais profunda, um estado que Guiller et al. (Guiller et al., 2008) apelidam de aprendizagem autêntica e multidimensional. A implementação de propostas de trabalho que obriguem à exploração de ferramentas e processos e à produção efetiva de artefactos, proporciona aos estudantes a imersão no mundo real, evitando o excesso da simplificação e regularidade. Da experimentação emerge um novo conhecimento já referenciado por Heidegger em 1927 (Heidegger, 2009) e que é obtido não pela contemplação exterior das coisas, mas pelo seu real manuseamento. Investigações mais recentes comprovam este facto e corroboram o efeito positivo da utilização do *craft* na articulação entre a reflexão teórica e a manipulação física dos materiais, uma relação simbiótica que segundo

Susan Melsop (Melsop, 2014) estimula o envolvimento emocional na aprendizagem.

No decurso desta investigação e de modo paralelo foram realizadas algumas experiências de implementação das estratégias gizadas que, não obstante o seu carácter oficioso, permitiram um vislumbre das limitações a que podiam estar sujeitas. As condições para a aplicação experimental das orientações desta tese não foram reunidas na totalidade, comprometendo uma avaliação estruturada do seu impacto. Contudo, no decorrer da minha atividade letiva, fui introduzindo algumas das ideias presentes neste documento nas propostas desenvolvidas pelos estudantes sob minha orientação, nomeadamente enfatizando o uso das ferramentas disponíveis em espaço oficial e o recurso a matérias primas preexistentes, como instrumentos para a produção autónoma de artefactos. Destas incursões e das próprias restrições a uma experimentação estruturada conclui-se que parece ser insuficiente a existência física dos chamados makerspaces, se a acompanhá-la não existir a disponibilidade integral de um tutor ou técnico responsável que possa auxiliar em tempo integral as explorações dos aprendentes. Subjacente a este problema estão limitações orçamentais que impedem a contratação desses acompanhantes e que, por conseguinte, e dadas as questões de segurança, restringem o acesso dos estudantes às ferramentas.

Retomando aqui uma das conclusões de Lukens (Lukens, 2013), afirmamos que mesmo quixotescas estas novas práticas tornam-se valiosas, dado que na sua visibilidade representam possíveis mudanças sistémicas.

RICARDO GONÇALVES – Nasceu em 1973 em Matosinhos, Portugal. É licenciado em Belas Artes – Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e Mestre em Estudos da Criança - Tecnologias de Informação e Comunicação pela Universidade do Minho. Em 2016 concluiu o Doutoramento em Design na Universidade de Aveiro.

Entre 1998 e 2007 lecionou no ensino básico e secundário. Entre 2002 e 2007 lecionou na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto. É, desde 2007, professor na Unidade Técnico-Científica de Artes Visuais da Escola Superior de Educação, também pertencente ao Instituto Politécnico do Porto.

TERÇAS-FEIRAS
| COM |
ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO
CICLO CONFERÊNCIAS

2022

LUÍS RIBEIRO

PENSAMENTO E POÉTICA VISUAL: INVESTIGAÇÃO DE ARTISTAS-AUTORES

OS HABITANTES [IN]VISÍVEIS DA ARTE: UMA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA ACERCA DO CORPO, DO ESPAÇO, DA DOR E DO DESASTRE

1. O ESPAÇO HUMANO E A ESTÉTICA DA IMINÊNCIA

O termo antropológico “proxémia”, um neologismo criado por Edward Hall para “designar o conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico”, serviu de ponto de partida para grande parte do meu trabalho enquanto artista-investigador. Tornou-se importante para mim refletir sobre os mecanismos de proteção que o humano cria, mecanismos tecnológicos que são prolongamentos do nosso corpo e que ampliam a nossa territorialidade. Como artista, o território onde habito – Guimarães – tem servido de espaço de investigação que impulsiona a minha prática.

Heidegger recorda que construir significa *habitar*, que implica *permanecer, morar*. Mas há outros elementos que nos transformam nos seus habitantes, como os automóveis, que me fascinam particularmente, como um *prolongamento* do nosso corpo que também se desloca. E o automóvel acidentado é a metáfora do nosso corpo alucinante em constante aceleração. Num acidente mortal, o automóvel falece connosco, acompanha-nos. O corpo humano fica ausente; o do automóvel fica inoperacional. Existe, mas já não é vivido.

Bachelard apresenta-nos a ideia de que todo o espaço “verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”, num mundo em que a imaginação constrói paredes impalpáveis, onde nos sentimos confortáveis com “*ilusões de proteção ou, inversamente, trememos atrás de um grande muro*” (*idem*), que nos faz duvidar das maiores muralhas. Estes lugares estáticos que são as casas, são lugares de abrigo frágeis onde colocamos estrategicamente a nossa ilusão de segurança e de felicidade.

Pensamos nas fotografias de Michael Wolf ou Edward Ruscha, das cidades que nos asfixiam através do betão, que insistem em vigiar-nos e controlar-nos, moldando-nos até nos tornarmos em corpos-dóceis, saindo reforçada a ideia do Panoptismo de Foucault: “*Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente*”.

Estes corpos que se espremem entre si manifestam sinais de desgaste, nas cidades cada vez mais superlotadas onde os perigos espreitam em cada esquina. A iminência de um desastre parece pairar sobre as nossas cabeças como um trovão. É necessário vigiar.

O artista Michael Wolf em *"A Series of Unfortunate Events"* (2009-10) não se limitou a fazer um "print screen" do ecrã; montou uma câmara fotográfica num tripé em frente ao monitor, fotografando as várias imagens captadas pelos carros vigilantes da Google, transformando-as em objetos artísticos físicos, impressos em papel e montados em caixas de luz, mostrando-nos propositadamente os detalhes (como os pixéis ou o ponteiro do *mouse*) que transformam estas imagens virtuais em imagens-objeto, ou, como refere Barthes, o *punctum* transformativo que nos fere e atrai em cada imagem.

O meu interesse pela iminência do desastre que é, na maioria das vezes, provocada no espetador através de códigos ocultos presentes na obra de arte, exigem um maior envolvimento por parte do observador.

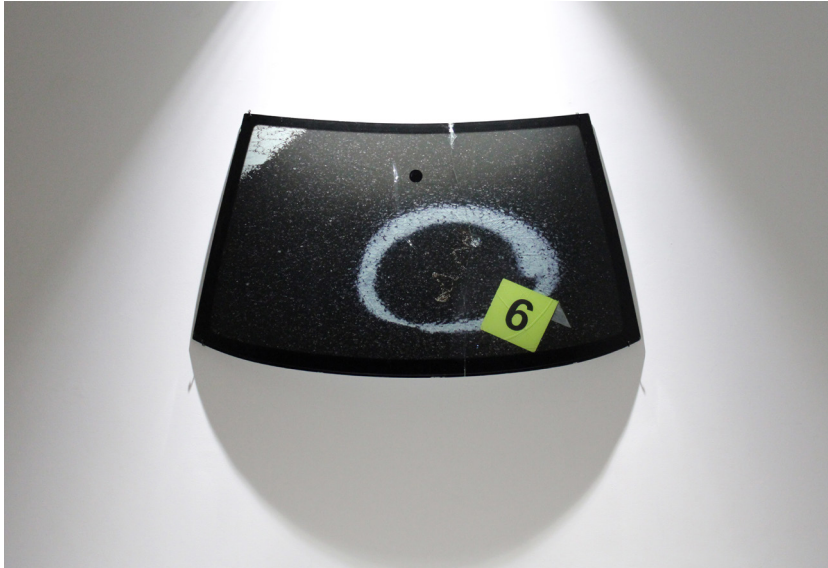
Burke diz-nos que *"Quando o perigo ou a dor estão próximos, são incapazes de nos causar deleite e são simplesmente terríveis; mas a alguma distância e com algumas modificações eles podem ser e são deleitosos, como nos mostra a experiência diária"*. Ou seja, com a devida distância do horror conseguimos sentir prazer na dor e no perigo, e aqui o white cube ou a sala escura do cinema funcionam na perfeição como uma cápsula que nos protege.

Assim, o objetivo é que através da arte não nos tornemos "insensíveis à realidade banalizada desses horrores", afirma Rancière. Talvez a iminência do desastre nos sirva mais de alerta, como um farol que sinaliza o perigo (ou a salvação?), do que a própria noção do desastre acontecido. Só através da Arte podemos manifestar em imagens-objeto um conjunto de significações imagéticas invisíveis, habitantes adormecidos na nossa mente e acordados pelo despertar da criação artística.

2. O FASCÍNIO PELO HORROR E PELO DESASTRE (NA ARTE)

No desastre, há um momento de repulsa e de atração que convivem lado-a-lado e impulsionam a minha prática artística e a de outros artistas. A atração pela catástrofe existe como uma sombra iluminada por um fascínio inconsciente pelo desastre. A arte contemporânea está preenchida de habitantes invisíveis que também representam as memórias de violência, controle e conflitos que estão à espreita em paisagens nubladas e recantos escuros da cidade.

Existe hoje uma indústria globalizada do desastre divulgada pela televisão, pelo cinema e cada vez mais pela internet. Torna-se difícil criar imagens que



I feel attracted but I don't know why.

provoquem em nós uma reação reflexiva profunda, sendo importante pensarmos nas imagens como *feridas*, diz-nos Roland Barthes.

Mas as imagens de dor e sofrimento não são recentes, existem no nosso subconsciente como uma sombra omnipresente que nos persegue há várias centenas de anos.

Ao analisarmos a história da arte ocidental não é difícil encontrar alguns dos primeiros artistas a pintar a morte e o sofrimento isolados da religião, como as cenas apocalípticas de Pieter Bruegel ou as pinturas de morte teatral de David. Mas é a partir do Romantismo que nasce o artista-autor, onde encontramos o verdadeiro sentido para a representação da dor e da morte na relação direta entre o íntimo do artista, o motivo representado e o espetador.

Mas esta noção de público não deve ser tomada como se dissesse respeito a uma evidência, por assim dizer, intemporal, recorda Maria Filomena Molder. "Em rigor, estamos diante de um conceito forjado no desenrolar do século XIX, na época do *hypocrite lecteur* de Baudelaire, do homem das multidões de Edgar Allan Poe, a época que descobriu como inimigo público o indivíduo"[...].

As pinturas românticas não fingem, mas simulam, pois fingir deixa intacto o princípio da realidade e a simulação põe em causa a diferença entre o "verdadeiro" e o "falso", do "real" e do "imaginário".

E a fotografia e o vídeo, podem/ devem fingir?

Segundo alguns registos, Fenton (1819-1869) ao fotografar “*The Valley of the Shadow of Death*”, registo fotográfico captado a 25 de abril de 1855, na Batalha da Crimeia, pediu para juntarem as balas de canhão que permaneceram após os combates da Batalha da Crimeia, no sentido de dramatizar a zona de combate, simulando uma realidade. Fenton importou para a fotografia alguns dos processos utilizados na pintura, como noções de enquadramento e de composição.

Noutro exemplo mais recente, Jeff Wall em “*Dead Troops Talk*” (1993) apresenta uma montagem fotográfica com os soldados a mostrarem as entranhas e partes do corpo a outros soldados e apresenta o soldado-espetador fascinado, colocando o espetador-ausente da imagem (ou seja, nós) na representação fotográfica, não interessando se é verdadeira ou falsa, importando apenas o impacto que esta causa em nós. O fotógrafo pode assim criar uma ilusão para os espetadores vivos e simular vida para além da morte.

Ou seja, tal como na pintura, a fotografia simulada pode *ferir-nos* da mesma maneira.

Maria Filomena Molder diz-nos que a contradição da cidadania no século XX estabelece que a “multiplicação dos que podem ver e ouvir inclui a defesa e reconhecimento da sua função redentora, na medida em que aquela multiplicação amplia e intensifica, até ao insuportável, a infelicidade de viver, a maldição de ter nascido, convertendo a contagem das vítimas, quase impossível, em anseio comunitário, utópico”. Ou seja, o século XX atinge-nos na arte através do real, transcendendo-o.

Mesmo as fotografias de Weegee (Arthur Fellig, 1899-1968), assumidas nos anos 30 do século XX como fotojornalísticas mas que mais tarde influenciaram o cinema *noir*, são uma versão sombriamente estilizada da realidade. Só assim seria capaz de criar estas imagens com um detalhe *real*, que parece aproximar-se do pictórico Romântico, mas essencialmente *hiper-real* – um fotorrealismo.

Esta nova figuração do real, afasta-se do *real histórico* Romântico, sugerindo, à luz do pensamento de Baudrillard, um desaparecimento dos objetos na sua própria representação *hiper-real*.

Borys Grois em “O Destino da Arte na Era do Terror” relaciona o posicionamento dos guerreiros contemporâneos (como Bin Laden) com os artistas, refletindo nas estratégias de comunicação que ambos utilizam.

Falamos aqui, na arte como no terror, de estratégias que são do domínio do “espetáculo”. No terrorismo como na arte, temos que lidar com eventos criados “artisticamente” e conscientemente, que possuem a sua própria estética facilmente reconhecível, onde o “*permitido*” na arte pós-moderna é difícil de controlar e balizar, onde o artista se aproxima do *terrorista*, como um *kamikaze* que nos apanhará a todos de surpresa.

Guy Debord diz-nos que o espetáculo reside na relação social entre pessoas, surgindo mediatizada através das imagens. Warhol sabia-o e por isso utilizou as mesmas estratégias do espetáculo que é constituído por *“signos da produção reinante”*.

E é neste terreno pantanoso que os artistas caminham, pois não é fácil escapar ao espetáculo, porque, como afirma Debord, *“Ao analisar o espetáculo, fala-se em certa medida com a própria linguagem do espectacular, no sentido em que se pisa o terreno metodológico desta sociedade, que se expressa no espetáculo”*.

Assim, os artistas são o elemento transformativo de que precisamos para sentir a realidade. A exposição *“New Pixel-Collage”* que Thomas Hirschhorn realizou em 2016 apresenta um conjunto de ideias que ajudam a compreender o que temos vindo a analisar nesta apresentação. A novidade é a sua afirmação de que *“Pixel-Collage”* não é uma técnica, não é um sistema, mas antes uma decisão. Colocar ou remover cada pixel – ou mesmo cortá-lo em partes menores de pixel – é uma decisão. É uma decisão política, afirma o artista. Nessas *“New Pixel-Collage”* Hirschhorn pretende reforçar o aspeto estético com a beleza da parte pixelizada em oposição à parte não pixelizada, numa crítica cínica à forma como os media difundem as imagens de horror.

Como nos podemos posicionar no sentido de não sermos engolidos pelo espetacular? Como pode a arte resistir?

Agamben, diz-nos que a inoperatividade, que não é nem um fazer nem um não-fazer, acaba por não encontrar outra expressão adequada senão a de um sábado eterno, no qual Deus, os anjos e os homens parecem misturar-se e mergulhar no nada. Assim, podemos imaginar o mundo virtual, digital, como um eterno sábado, que condena as imagens à invisibilidade reflexiva. E nós, ainda à luz de Agamben, *“Lá estaremos inoperativos e veremos, veremos e amaremos, amaremos e louvaremos. E isto será no fim sem fim”*, com *likes* atrás de *likes*, na expectativa eterna de sermos todos mais famosos e utopicamente felizes.

É por este motivo que transfiro as imagens do binário para a fisicalidade da matéria, do desenho sobre papel, afirmando as artes plásticas como potência. O objeto da visão é o visível, o objeto da arte é o pensamento, habitando em si múltiplas realidades [in]visíveis. Daí fazer as imagens em desenho ser tão importante, porque pelo sentimento de que a imagem foi um ato de fazer-ver do artista, o observador vai sentir a relação objetual voltada sobre si.

Estamos a perder o nosso tempo colados aos ecrãs dos *gadgets* eletrónicos; Nesse sentido, a minha exposição *Welcome to Paradise!* (Espaço Mira, 2020) pede-nos para abrandar e refletir sobre como passamos as horas, os dias e os anos de nossas vidas e como nos relacionamos com os espaços onde vivemos.

Por fim, convido-vos a uma última reflexão, que parte precisamente da inoperatividade das imagens e do fazer-ver potenciado pelos artistas.

Agamben diz-nos que “A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas”.

Compete-nos a nós, artistas, tentarmos quebrar o isolamento das sociedades asfixiadas, escondidas nas cidades-cenário, cada vez mais viradas para o turismo efémero.

Como nos diz Marie-José Mondzain, as mãos são o “primeiro órgão do endereço” e o espetador é o “primeiro local do endereço”; pensando que sem mãos não há imagem, que o ato de fazer pressupõe fazer-ver no outro; Daí fazer as imagens-objeto ser tão importante, porque pelo sentimento de que a imagem foi um ato de *fazer-ver* do artista, o observador vai sentir a relação objetual voltada sobre si.

Nota: Este texto nasce do cruzamento da investigação realizada pelo autor durante o Doutoramento em Arte Contemporânea e na videoconferência realizada no âmbito d’O Lado Oculto da Investigação.

LUIS RIBEIRO – Nasceu em 1995 no Porto. Frequentou a escola artística de Soares dos Reis, concluindo o curso em Audiovisual, mais concretamente em Multimédia, e foi aí que evoluiu artisticamente e tomou contacto com o graffiti de forma mais séria, Realizando murais em eventos legais como o Desenlata em Matosinhos. Encara, procura e investiga algo mais sério ao entrar para a Escola Superior de Educação do Porto, para o curso de Artes Visuais e Tecnologias Artísticas, pois foi aí que lhe deram a conhecer ferramentas mais abrangentes a nível artístico e da pintura. Deu inclusive um workshop na Exponor sobre graffiti em 2015.

ADRIANA FONTELAS – Nasceu 1996 em Espinho. Frequentou a Escola Secundária Dr. Manuel Gomes de Almeida, em Artes Visuais A sua área está mais ligada ao Design, tendo criado logotipos e cartazes de divulgação. A sua licenciatura está a ser realizada na Escola Superior de Educação do Porto, no curso de Artes Visuais e Tecnologias Artísticas.

JOSÉ BARREIROS – Nasceu em 1994 no Porto. Frequentou a Escola Artística Soares dos Reis, no curso de Audiovisual mais concretamente em Multimédia. Estagiou na marca Azul Caramelo, na área da ilustração e design. Neste momento, frequenta a Escola Superior de Educação, em Artes Visuais e Tecnologias Artísticas.

SARA PACHECO – Nasceu em 1996 no Porto. Frequentou a Escola Secundária de Rio Tinto em artes Visuais. A sua licenciatura está a ser realizada na Escola Superior de Educação do Porto em Artes Visuais e Tecnologias Artísticas, onde começa a explorar novas metodologias no ramo da pintura.

CARLOS MILHAZES – Nasceu em 1994 no Porto. Frequentou a Escola Secundária Augusto Gomes em Artes Visuais. Trabalha como fotógrafo na empresa Digital Fotografia. A sua licenciatura está a ser realizada na Escola Superior de Educação do Porto em Artes Visuais e Tecnologias Artísticas.

ANA MARTINS

ALQUIMIA DA IMAGEM: FOTOGRAFIA E CINEMA

O CINEMA EXPOSTO: ENTRE A GALERIA EO MUSEU, EXPOSIÇÕES DE REALIZADORES PORTUGUESES (2001-2020)

As instituições artísticas contemporâneas têm cada vez mais em consideração a produção que se cria no domínio do cinema, o que se revela na crescente introdução de obras de cineastas em galerias, museus e bienais de arte. O fenómeno da passagem do cinema para a galeria tornou-se manifesto sobretudo nos últimos vinte anos e tem dado origem a uma fecunda reflexão sobre as formas canónicas de exibição de filmes e de como estas se têm transformado.

O Cinema Exposto: Entre a Galeria e o Museu, Exposições de Realizadores Portugueses (2001-2020) parte desta observação, enquadrando-a teórica e historicamente, para se concentrar no caso português. A dissertação reúne e sistematiza, através da análise de bibliografia, publicações periódicas e



Vista da exposição "Pedro Costa: Companhia",
Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto,
19 de outubro de 2018 a 29 de janeiro de 2019. Fotografia de Ana Martins.

documentação diversa sobre cruzamentos artísticos, práticas curatoriais de imagens em movimento e história e teoria do cinema, sobre exposições de realizadores portugueses, em particular as de Pedro Costa, Salomé Lamas e João Salaviza. Os três cineastas têm um percurso reconhecido nacional e internacionalmente, que se destacam pela prolificidade de projetos, espacialidade, temporalidade e fisicalidade, com que adaptam a sua filmografia fora do auditório, mantendo o mesmo pensamento, linguagem e estética. O que nos conduz à observação de que as exposições de cineastas portugueses se enquadram numa corrente mundial e que contribuem para as reflexões sobre a identidade e os lugares do cinema, mas também para uma maior pluralidade de perspetivas na teoria e práticas artísticas e curatoriais contemporâneas.

ANA MARTINS – Porto, 1990. É investigadora doutoranda do i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, na qualidade de bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2022.12105.BD). Frequenta o Doutoramento em Artes Plásticas da FBAUP, tendo concluído o Mestrado em Estudos de Arte – Estudos Museológicos e Curatoriais pela mesma instituição. Licenciada em Cinema pela ESTC do IPL e em Gestão do Património pela ESE do IPP. Foi investigadora no Projeto CHIC – Cooperative

Holistic view on Internet Content apoiando na integração de filmes de artista no Plano Nacional de Cinema e na criação de conteúdos para o Catálogo Online de Filmes e Vídeos de Artistas Portugueses da FBAUP. Atualmente, desenvolve o seu projeto de investigação: Arte Cinemática: Instalação e Imagens em Movimento em Portugal (1990-2010), procedendo ao trabalho iniciado em O Cinema Exposto – Entre a Galeria e o Museu: Exposições de Realizadores Portugueses (2001-2020).

RUI MAIA

IDENTIDADE(S) ARTÍSTICA(S)

(RE)CRIAÇÃO INDIVIDUAL DO MUNDO: CONCEITOS, EXPRESSÕES E FORMAS NAS OBRAS PLÁSTICAS DE JÚLIO/SAÚL DIAS E JOSÉ RÉGIO

O lado oculto da investigação convida à imersão nas margens do texto académico, que no caso particular de a *[re]criação individual do mundo: conceitos, expressões e formas nas obras plásticas de Julio/Saúl Dias e de José Régio* atuou sobre os objetos artísticos, os textos e pré-textos dos autores em estudo, bem como sobre os da crítica, da teoria e da história da arte que sobre eles refletiu. A imersão que esta narrativa em parte recupera, obrigatoriamente fragmentária e por recurso ao ato de lembrar, parte da materialidade dos objetos artísticos e dos textos dos autores, num circuito orientado pelos índices dos volumes produzidos, atentos à metodologia e entendendo o lugar da investigação como um eterno ponto de partida.

[re]criação individual do mundo: conceitos, expressões e formas nas obras plásticas de Julio/Saúl Dias e de José Régio é o resultado do projeto de doutoramento intitulado *O(s) Conceitos de Expressão Artística nas obras de José Régio e Julio/Saúl Dias*, iniciado em 2015 e defendido em 2021. Doutoramento em Estudos do Património – História da Arte, realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, sob a orientação da Professora Doutora Maria Leonor Soares da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) e coorientação do Professor Doutor Bernardo Pinto de Almeida da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Esta investigação, tendo por objeto a obra plástica de Julio/Saúl Dias e de José Régio, nas possíveis relações com o conceito regiano sobre arte e expressão artística, desenvolveu-se a partir do diálogo entre a obra plástica dos autores, o seu arquivo pessoal e as suas bibliotecas particulares. Neste conjunto de fontes, na relação com o objeto, reside, em nosso entender, um significativo conjunto de formulações concetuais e teóricas, capazes de traçar uma dimensão operativa de análise à produção plástica dos autores, reveladora de outros entendimentos, capazes de recolocar a sua obra, assim como, a dos seus pares, na revisão em marcha que a história da arte vem promovendo.

Deste modo, desenharam-se um conjunto de objetivos que nortearam a atuação desta investigação. O primeiro visava compreender o conceito regiano de arte e expressão artística, assim como, o contexto de debate artístico na qual

ele se inscreve. O segundo, pretendia compreender os conceitos nas possíveis relações com a produção plástica de José Régio e de Julio/Saúl Dias, potenciando uma formulação concetual e teórica com dimensão operativa na abordagem a ambas as produções. O terceiro empenhava uma revisão historiográfica e crítica da bibliografia dedicada à obra plástica dos autores. O quarto procurava identificar e caracterizar a identidade intelectual, cultural e artística de Régio e de Julio/Saúl Dias, evidenciando afinidades e disparidades, através do inventário e análise da epistolografia e do acervo bibliográfico e artístico de ambos. O quinto versava sobre o *livro* enquanto espaço de coabitação e/ou simbiose entre a imagem pictórica e a imagem poética, a partir da análise das publicações de colaboração dos autores. E o sexto, e último, pretendia estender essas relações com os demais autores e intelectuais que participaram no empreendimento editorial da presença.

O *corpus* desta investigação, sobretudo impreso nas páginas da *fôlha de arte e crítica*, socorreu-se e articulou-se com os fundos de José Régio e de Julio/Saúl Dias, tendo sido selecionado para a dissertação, 2182 documentos; 516 manuscritos e anotações; 1200 documentos epistolográficos, na sua larga maioria transpostos para o terceiro apêndice, assim como, os 1982 títulos da biblioteca particular de José Régio e os 5803 títulos da biblioteca particular de Julio/Saúl Dias, transpostos para o quarto apêndice. Partimos, assim, de um conjunto largo e diverso, quer de objetos, quer de fontes, contribuindo ainda para a hibridez dos mesmos, pela consciência que inúmeras vezes as fontes foram convertidas em objetos, conforme atesta a primeira parte da dissertação, e os objetos transformados em fontes, conforme se nota na segunda parte, com um único objetivo, o diálogo para com o objeto artístico, dando-lhe umas vezes a primeira voz, outras utilizando canais, com o intuito de nos aproximarmos da complexidade do fenómeno artístico, que é, obrigatoriamente, mais amplo do que o próprio objeto.

A investigação desenvolveu-se em torno de três *corpus*, o dos textos e fragmentos críticos e artísticos, o do objeto artístico propriamente dito e o da obra literária, sobretudo a poética. O primeiro *corpus*, corresponde aos textos representativos do pensamento estético e reflexivo sobre arte, constituindo um filão de documentos de dimensão concetual e teórica, na sua larga maioria da autoria de José Régio, que à data se encontravam circunscritos à área dos estudos literários, e deslocamo-los para o campo da teoria e da história da arte, pela capacidade que reconhecíamos de aproximação à obra plástica dos autores, justificado, desde logo, pela amplitude que este pensamento compreende ao debruçar-se sobre o largo espectro do fenómeno artístico, mais do que sobre as especificidades das diversas linguagens artísticas. Mantivemos, no entanto, sempre presente



Julio [1902-1983]
Sem título, sem data. Carvão sobre papel. 34 x 23 cm

o fato de estas atuarem ou terem atuado sobre os domínios da literatura, no seu mais amplo sentido. Por textos e fragmentos críticos e artísticos entendemos, nos seus diferentes tipos, aqueles que atuam sobre o objeto artístico, e neste sentido, *a priori* e no simultâneo, e entendemos por fortuna crítica, aquela que ocorre *a posteriori*, já não atuando sobre o objeto artístico, mas sim, sobre a forma como este é percebido. No segundo *corpus* desta investigação, encontra-se o seu epicentro, a produção plástica dos autores, que do elevado número de objetos artísticos disponíveis e identificados, selecionamos os mais referenciados pela crítica, que atuou *a priori* e no simultâneo com objeto artístico, tentando refazer o circuito expositivo a que estiveram sujeitos, assim como, a forma como foram percebidos pela crítica. Esta seleção orientada pela referência crítica, atendendo, no entanto, à totalidade da obra identificada, resultou na análise e referência a 50 pinturas, 162 desenhos, 7 guaches e aguarelas, 99 gravuras, 37 provas

tipográficas intervencionadas e 12 objetos cerâmicos da autoria de Julio/Saúl Dias, assim como de 54 desenhos, 1 aguarela, 1 gravura e 1 tapeçaria da autoria de José Régio, correspondendo ao segundo apêndice desta dissertação. O terceiro *corpus* desta investigação é composto pela obra literária, sobretudo poética, aliás, no caso de Julio/Saúl Dias, exclusivamente poética, e nesse sentido, abrangendo a totalidade da sua obra, e no caso de José Régio, a obra literária na qual o desenho participa ou da qual parte, como é exemplo paradigmático os cadernos de manuscritos *Novos Poemas de Deus e do Diabo*.

Perante tal diversidade, ora de fontes, ora de objetos, e sobretudo pela hibridiz a que os sujeitamos, tornou-se impossível a sustentação de uma metodologia única e exclusiva. Identificamos, no entanto, a aproximação ao objeto artístico como o primeiro e fundamental método imposto a esta investigação, inserindo-o num campo analítico e questionador, no qual este se move, atentos aos contributos dos textos e das metodologias que estes implicam, confrontando-os, objeto e textos, com o contexto nos quais se inserem e participam. Deste modo, inúmeras vezes, circula-se do objeto para o contexto criativo e vice-versa, procurando as primeiras narrativas nos quais se inserem, passando pela crítica e pelo ensaio até à história da arte.

RUI MIGUEL ALMEIDA MAIA – Licenciado em Gestão do Património e História da Arte, pós-graduado em Museologia, Mestre em História da Arte Portuguesa e Doutor em Estudos do Património – História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Membro integrado do TIH – Património Tangível e Imaterial do Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”. Professor Auxiliar Convidado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.



TERÇAS-FEIRAS COM ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO
CONVITE / CICLO CONFERÊNCIAS
A Direcção da Cooperativa *Árvore* convida para o
2º ciclo de conferências do projecto
“Terças-feiras com Arte: O Lado oculto da Investigação”

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

A programação que agora dá continuidade na **Cooperativa Árvore**, em articulação com a Unidade Técnico Científica [UTC] de Estudos Culturais e Sociais e o Núcleo de Investigação **Estudos de Arte e do Património [NEAP]** da **Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto** tem como principal objetivo divulgar a produção científica desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, quer em contexto de Cursos de Mestrado (2º ciclo), quer de Doutoramento (3º ciclo). Prevê-se ainda a possibilidade de participação de Pós-Graduados e ou outros Investigadores, cuja pesquisa e produção sejam um contributo para o conhecimento das Artes, da Cultura e do Património. Incluindo diferentes modelos, previstos no Ensino Superior português ou de outros países. Os temas das dissertações, projetos, Estágios (2º ciclo), assim como os temas das Teses ou Projetos de Doutoramento que se pretendem partilhar incidem em áreas científicas, culturais e artísticas complementares, sendo transmitidos pelos respetivos autores, decorrendo de um levantamento que tem vindo a ser realizado e terá continuidade. Mostrar-se-á o lado oculto dos processos, procurando elucidar, desconstruir representações que subsistem e dando visibilidade à exigência, rigor e qualidade da investigação concretizada.

Coordenação Científica (NEAP/ ESE-PP):
Maria de Fátima Lambert
Bolseira de investigação (ESE-PP):
Ana Maria Martins
Registo Audiovisual (ESE-PP):
Filipe Lopes

ABRIL DA ARTE E DA PAISAGEM I 18 ABRIL 2017

4.1. LAURA CASTRO

“A arte contemporânea na paisagem: dispositivos de divulgação /recepção. Antecedentes, problemática e práticas.”

Tese de Doutoramento em Arte e Design
Orientação: Professora Doutora Lúcia Gualdina Marques de Almeida da Silva Matos. 2010.
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

4.2. CARLA SOFIA QUEIRÓS

“Os Retábulos da cidade de Lamego e o seu contributo para a formação de uma escola regional. 1680-1780”

Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal
Orientação: Professora Doutora Natália do Carmo Marques Marinh Ferreira-Alves. 2001.
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
...e...

“A importância da sede do Bispado de Lamego na difusão da estética retabular: tipologias e gramática decorativa nos séculos XVII e XVIII.”
Tese de Doutoramento em História da Arte
Orientação: Professora Doutora Natália do Carmo Marques Marinh Ferreira-Alves. 2007.
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.
Rua Azevedo de Albuquerque, nº 1 - 4050-076 PORTO – PORTUGAL
Tel.: +351 222 076 010 - Fax: +351 222 076 019
geral@arvorecoop.pt - www.arvorecoop.pt - facebook.com/Arvore.CRL

Horário de funcionamento
Segunda a Sexta das 09h30 às 19h00 (Loja e Espaços expositivos)
Sábados das 14h00 às 19h00
Encerra aos domingos e feriados (Loja e Espaços expositivos)

ORGANIZAÇÃO



PARCEIROS

P. PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

TERÇAS-FEIRAS COM ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO
CONVITE / CICLO CONFERÊNCIAS
A Direcção da Cooperativa Árvore convida para o
2º ciclo de conferências do projecto
"Terças-feiras com Arte: O Lado oculto da Investigação"

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

A programação que agora dá continuidade na **Cooperativa Árvore**, em articulação com a Unidade Técnico Científica [UTC] de Estudos Culturais e Sociais e o Núcleo de Investigação **Estudos de Arte e do Património [INEAP]** da **Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto** tem como principal objetivo divulgar a produção científica desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, quer em contexto de Cursos de Mestrado (2º ciclo), quer de Doutoramento (3º ciclo). Prevê-se ainda a possibilidade de participação de Pós-Graduados e ou outros Investigadores, cuja pesquisa e produção sejam um contributo para o conhecimento das Artes, da Cultura e do Património. Incluindo diferentes modelos, previstos no Ensino Superior português ou de outros países. Os temas das dissertações, projetos, Estágios (2º ciclo), assim como os temas das Teses ou Projetos de Doutoramento que se pretendem partilhar incidem em áreas científicas, culturais e artísticas complementares, sendo transmitidos pelos respetivos autores, decorrendo de um levantamento que tem vindo a ser realizado e terá continuidade. Mostrar-se-á o lado oculto dos processos, procurando elucidar, desconstruir representações que subsistem e dando visibilidade à exigência, rigor e qualidade da investigação concretizada.

Coordenação Científica (NEAP/ ESE-PP):
Maria de Fátima Lambert
Bolsreira de investigação (ESE-PP):
Ana Maria Martins
Registo Audiovisual (ESE-PP):
Filipe Lopes

JUNHO

FOTOGRAFIA – REPRESENTAÇÕES E CONCEITOS
20 JUNHO 2017

6.1. OLÍVIA DA SILVA

"In the net – A Study of the Photographic Representation of Individuals from within Fishing Communities In Portugal and the United Kingdom"

Tese de Doutoramento em Fotografia
Orientação: Professor Doutor Mark Durden. 2000.
University of Derby

6.2. AUGUSTO LEMOS

"As viagens de José Leite de Vasconcelos (1884-1916): uma actualização fotográfica com câmaras estenopeicas"

Tese de Doutoramento
Orientação: Professor Doutor Enrique Carbó. 2012.
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca

ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.
Rua Azevedo de Albuquerque, nº 1 - 4050-076 PORTO – PORTUGAL
Tel.: +351 222 076 010 - Fax: +351 222 076 019
geral@arvorecoop.pt - www.arvorecoop.pt - facebook.com/Arvore.CRL

Horário de funcionamento
Segunda a Sexta das 09h30 às 19h00 (Loja e Espaços expositivos)
Sábados das 14h00 às 19h00
Encerra aos domingos e feriados (Loja e Espaços expositivos)

ORGANIZAÇÃO



PARCEIROS

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P. PORTO

TERÇAS-FEIRAS COM ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

CONVITE / CICLO CONFERÊNCIAS

A Direcção da Cooperativa Árvore convida para o

2º ciclo de conferências do projecto

“Terças-feiras com Arte: O Lado oculto da Investigação”

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

A programação que agora dá continuidade na **Cooperativa Árvore**, em articulação com a Unidade Técnico Científica [UTC] de Estudos Culturais e Sociais e o Núcleo de Investigação **Estudos de Arte e do Património [NEAP]** da **Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto** tem como principal objetivo divulgar a produção científica desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, quer em contexto de Cursos de Mestrado (2º ciclo), quer de Doutoramento (3º ciclo). Prevê-se ainda a possibilidade de participação de Pós-Graduados e outros Investigadores, cuja pesquisa e produção sejam um contributo para o conhecimento das Artes, da Cultura e do Património. Incluindo diferentes modelos, previstos no Ensino Superior português ou de outros países. Os temas das dissertações, projetos, Estágios (2º ciclo), assim como os temas das Teses ou Projetos de Doutoramento que se pretendem partilhar incidem em áreas científicas, culturais e artísticas complementares, sendo transmitidos pelos respetivos autores, decorrendo de um levantamento que tem vindo a ser realizado e terá continuidade. Mostrar-se-á o lado oculto dos processos, procurando elucidar, desconstruir representações que subsistem e dando visibilidade à exigência, rigor e qualidade da investigação concretizada.

Coordenação Científica (NEAP/ ESE-PP):

Maria de Fátima Lambert

Bolsista de investigação (ESE-PP):

Ana Maria Martins

Registo Audiovisual (ESE-PP):

Filipe Lopes

FEVEREIRO

FOTOGRAFIA E MODOS DE SUBJECTIVAÇÃO

27 | 18 H | FEVEREIRO 2018

EDUARDA NEVES

“Sobre o Auto-Retrato. Fotografia e modos de subjectivação”

Tese de Doutoramento em Filosofia.

Orientação: Professor Doutor Simón Marchán Fiz. 2012.

Facultad de Filosofía – UNED, Espanha.

ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.
Rua Azevedo de Albuquerque, nº 1 - 4050-076 PORTO – PORTUGAL
Tel: +351 222 076 010 - Fax: +351 222 076 019
geral@arvorecoop.pt - www.arvorecoop.pt - facebook.com/Arvore.CRL

Horário de funcionamento
Segunda a Sexta das 09h30 às 19h00 (Loja e Espaços expositivos)
Sábados das 14h00 às 19h00
Encerra aos domingos e feriados (Loja e Espaços expositivos)

ORGANIZAÇÃO



PARCEIROS

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITECNICO
DO PORTO

P. PORTO

APOIO

Porto.



O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

CONVITE / CICLO CONFERÊNCIAS

A Direção da Cooperativa Árvore convida para o
2º ciclo de conferências do projecto

“Terças-feiras com Arte: O Lado oculto da Investigação”

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

A programação que agora dá continuidade na [Cooperativa Árvore](#), em articulação com a Unidade Técnico Científica [UTC] de Estudos Culturais e Sociais e o Núcleo de Investigação [Estudos de Arte e do Património \[NEAP\]](#) da [Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto](#) tem como principal objetivo divulgar a produção científica desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, quer em contexto de Cursos de Mestrado (2º ciclo), quer de Doutoramento (3º ciclo). Prevê-se ainda a possibilidade de participação de Pós-Graduados e ou outros Investigadores, cuja pesquisa e produção sejam um contributo para o conhecimento das Artes, da Cultura e do Património. Incluindo diferentes modelos, previstos no Ensino Superior português ou de outros países. Os temas das dissertações, projetos, Estágios (2º ciclo), assim como os temas das Teses ou Projetos de Doutoramento que se pretendem partilhar incidem em áreas científicas, culturais e artísticas complementares, sendo transmitidos pelos respetivos autores, decorrendo de um levantamento que tem vindo a ser realizado e terá continuidade. Mostrar-se-á o lado oculto dos processos, procurando elucidar, desconstruir representações que subsistem e dando visibilidade à exigência, rigor e qualidade da investigação concretizada.

Coordenação Científica (NEAP/ ESE-PP):

Maria de Fátima Lambert

Bolsista de Investigação (ESE-PP):

Ana Maria Martins

Registo Audiovisual (ESE-PP):

Filipe Lopes

DEZEMBRO

DESENHO: PERSPECTIVAS E IDENTIDADE

18 | 18 H | DEZEMBRO 2018

LÚIS FILIPE SALGADO RODRIGUES
O DESENHO, A EXPRESSÃO GRÁFICA
DOS MECANISMOS DE COGNIÇÃO.

Tese de doutoramento em Arquitetura,

Ramo de Desenho e Computação

Orientação:

Professora Doutora Ana Leonor Magalhães

Madeira Rodrigues. 2018.

Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.
Rua Azevedo de Albuquerque, nº 1 - 4050-076 PORTO – PORTUGAL
Tel: +351 222 076 010 - Fax: +351 222 076 019
geral@arvorecoop.pt - www.arvorecoop.pt - facebook.com/Arvore.CRL

Horário de funcionamento:
Segunda a Sexta das 09h30 às 19h00 (Loja e Espaços expositivos)
Sábados das 14h00 às 19h00
Encerra aos domingos e feriados (Loja e Espaços expositivos)

ORGANIZAÇÃO



PARCEIROS

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITECNICO
DO PORTO

P.PORTO

APOIO

Porto.



O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO
CONVITE / CICLO CONFERÊNCIAS
A Direcção da Cooperativa Árvore convida para o
2º ciclo de conferências do projecto
"Terças-feiras com Arte: O Lado oculto da Investigação"

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

A programação que agora dá continuidade na **Cooperativa Árvore**, em articulação com a Unidade Técnico Científica [UTC] de Estudos Culturais e Sociais e o Núcleo de Investigação **Estudos de Arte e do Património [NEAP]** da **Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto** tem como principal objetivo divulgar a produção científica desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, quer em contexto de Cursos de Mestrado (2º ciclo), quer de Doutoramento (3º ciclo). Prevê-se ainda a possibilidade de participação de Pós-Graduados e ou outros Investigadores, cuja pesquisa e produção sejam um contributo para o conhecimento das Artes, da Cultura e do Património. Incluindo diferentes modelos, previstos no Ensino Superior português ou de outros países. Os temas das dissertações, projetos, Estágios (2º ciclo), assim como os temas das Teses ou Projetos de Doutoramento que se pretendem partilhar incidem em áreas científicas, culturais e artísticas complementares, sendo transmitidos pelos respetivos autores, decorrendo de um levantamento que tem vindo a ser realizado e terá continuidade. Mostrar-se-á o lado oculto dos processos, procurando elucidar, desconstruir representações que subsistem e dando visibilidade à exigência, rigor e qualidade da investigação concretizada.

Coordenação Científica (NEAP/ ESE-PP):
Maria de Fátima Lambert
Bolseira de investigação (ESE-PP):
Ana Maria Martins
Registo Audiovisual (ESE-PP):
Filipe Lopes

JANEIRO

ALÉM E DENTRO: PINTURA E ESCULTURA III

29 | 18 H | JANEIRO 2019

RICARDO A. P. REIS
POESIA VISUAL EM PORTUGAL (1915-1977):
TERRITÓRIOS DE EXPRESSÃO.

Tese de mestrado em História da Arte Portuguesa
Orientação:
Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares. 2011.
Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.
Rua Azevedo de Albuquerque, nº 1 - 4050-076 PORTO – PORTUGAL
Tel.: +351 222 076 010 - Fax: +351 222 076 019
geral@arvorecoop.pt - www.arvorecoop.pt - facebook.com/Arvore.CRL

Horário de funcionamento
Segunda a Sexta das 09h30 às 19h00 (Loja e Espaços expositivos)
Sábados das 14h00 às 19h00
Encerra aos domingos e feriados (Loja e Espaços expositivos)

ORGANIZAÇÃO



PARCEIROS

P. PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

TERÇAS-FEIRAS COM ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO
CONVITE / CICLO CONFERÊNCIAS
A Direcção da Cooperativa Árvore convida para o
2º ciclo de conferências do projecto
"Terças-feiras com Arte: O Lado oculto da Investigação"

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

A programação que agora dá continuidade na **Cooperativa Árvore**, em articulação com a Unidade Técnico Científica [UTC] de Estudos Culturais e Sociais e o Núcleo de Investigação **Estudos de Arte e do Património [NEAP]** da **Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto** tem como principal objetivo divulgar a produção científica desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, quer em contexto de Cursos de Mestrado (2º ciclo), quer de Doutoramento (3º ciclo). Prevê-se ainda a possibilidade de participação de Pós-Graduados e outros Investigadores, cuja pesquisa e produção sejam um contributo para o conhecimento das Artes, da Cultura e do Património. Incluindo diferentes modelos, previstos no Ensino Superior português ou de outros países. Os temas das dissertações, projetos, Estágios (2º ciclo), assim como os temas das Teses ou Projetos de Doutoramento que se pretendem partilhar incidem em áreas científicas, culturais e artísticas complementares, sendo transmitidos pelos respetivos autores, decorrendo de um levantamento que tem vindo a ser realizado e terá continuidade. Mostrar-se-á o lado oculto dos processos, procurando elucidar, desconstruir representações que subsistem e dando visibilidade à exigência, rigor e qualidade da investigação concretizada.

Coordenação Científica (NEAP/ ESE-PP):

Maria de Fátima Lambert

Bolseira de investigação (ESE-PP):

Ana Maria Martins

Registo Audiovisual (ESE-PP):

Filipe Lopes

MARÇO

IMAGINÁRIO E CRIAÇÃO

26 | 18 H | MARÇO 2019

SUSANA PITEIRA

**ESCALURA E TERRITÓRIO: CONTRADIÇÕES, DIALÉCTICAS,
CUMPLICIDADES E INTERACÇÕES. ALGUNS APONTAMENTOS
EM PORTUGAL**

Tese de Doutoramento desenvolvida no âmbito do Programa La Realitat Assejada: Concepte, Procés i Experimentació Artística
Orientação: Professor Doutor Josep Maria Cerdà Farré
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona

ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.
Rua Azevedo de Albuquerque, nº 1 - 4050-076 PORTO – PORTUGAL
Tel: +351 222 076 010 - Fax: +351 222 076 019
geral@arvorecoop.pt - www.arvorecoop.pt - facebook.com/Arvore.CRL

Horário de funcionamento
Segunda a Sexta das 09h30 às 19h00 (Loja e Espaços expositivos)
Sábados das 14h00 às 19h00
Encerra aos domingos e feriados (Loja e Espaços expositivos)

ORGANIZAÇÃO



PARCEIROS

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P. PORTO

TERÇAS-FEIRAS COM ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO
CONVITE / CICLO CONFERÊNCIAS
A Direcção da Cooperativa Árvore convida para o
2º ciclo de conferências do projecto
"Terças-feiras com Arte: O Lado oculto da Investigação"

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

A programação que agora dá continuidade na **Cooperativa Árvore**, em articulação com a Unidade Técnico Científica [UTC] de Estudos Culturais e Sociais e o Núcleo de Investigação **Estudos de Arte e do Património [NEAP]** da **Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto** tem como principal objetivo divulgar a produção científica desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, quer em contexto de Cursos de Mestrado (2º ciclo), quer de Doutoramento (3º ciclo). Prevê-se ainda a possibilidade de participação de Pós-Graduados e ou outros Investigadores, cuja pesquisa e produção sejam um contributo para o conhecimento das Artes, da Cultura e do Património. Incluindo diferentes modelos, previstos no Ensino Superior português ou de outros países. Os temas das dissertações, projetos, Estágios (2º ciclo), assim como os temas das Teses ou Projetos de Doutoramento que se pretendem partilhar incidem em áreas científicas, culturais e artísticas complementares, sendo transmitidos pelos respetivos autores, decorrendo de um levantamento que tem vindo a ser realizado e terá continuidade. Mostrar-se-á o lado oculto dos processos, procurando elucidar, desconstruir representações que subsistem e dando visibilidade à exigência, rigor e qualidade da investigação concretizada.

Coordenação Científica (NEAP/ ESE-PP):
Maria de Fátima Lambert
Bolseira de investigação (ESE-PP):
Ana Maria Martins
Registo Audiovisual (ESE-PP):
Filipe Lopes

MAIO

O HOMEM INUNDADO
20 | 18 H | MAIO 2019

MAURÍCIO ADINOLFI

Tese de Doutoramento em Artes
Orientação: Professor Doutor José Spaniol
e Professora Doutora Fátima Lambert
Instituto de Artes - Unesp/Capes - São Paulo -
- Escola Superior de Educação - IPP

ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.
Rua Azevedo de Albuquerque, nº 1 - 4050-076 PORTO – PORTUGAL
Tel: +351 222 076 010 - Fax: +351 222 076 019
geral@arvorecoop.pt - www.arvorecoop.pt - facebook.com/Arvore.CRL

Horário de funcionamento
Segunda a Sexta das 09h30 às 19h00 (Loja e Espaços expositivos)
Sábados das 14h00 às 19h00
Encerra aos domingos e feriados (Loja e Espaços expositivos)

ORGANIZAÇÃO



PARCEIROS

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

IP. PORTO

TERÇAS-FEIRAS COM ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

CONVITE / CICLO CONFERÊNCIAS / FORMATO ONLINE

Link: <https://www.youtube.com/channel/UCF6AxJA-p0H3NJ9VB9JRF7A>

A Direcção da Cooperativa Árvore convida para o
3º ciclo de conferências do projecto
"Terças-feiras com Arte: O Lado oculto da Investigação"

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

A programação que agora se reinicia, numa articulação entre a Cooperativa Árvore e a Unidade Técnico Científica [UTC] de Estudos Culturais e Sociais e o Núcleo de Investigação Estudos de Arte e do Património [NEAP] da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, tem como principal objetivo divulgar a produção científica desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, quer em contexto de Cursos de Mestrado (2º ciclo), quer de Doutoramento (3º ciclo). Prevê-se ainda a possibilidade de participação de Pós-Graduados e ou outros investigadores, cuja pesquisa e produção sejam um contributo para o conhecimento das Artes, da Cultura e do Património. Incluindo diferentes modelos, previstos no Ensino Superior português ou de outros países. Os temas das dissertações, projetos, Estágios (2º ciclo), assim como os temas das Teses ou Projetos de Doutoramento que se pretendem partilhar incidem em áreas científicas, culturais e artísticas complementares, sendo transmitidos pelos respetivos autores, decorrendo de um levantamento que tem vindo a ser realizado e terá continuidade. Mostrar-se-á o lado oculto dos processos, procurando elucidar, desconstruir representações que subsistem e dando visibilidade à exigência, rigor e qualidade da investigação concretizada.

FEVEREIRO

2 FEVEREIRO 2021 | 18H | ONLINE

DOMINGOS LOUREIRO SUBLIME E CONSTRANGIMENTO

Tese de Doutoramento em Arte e Design
Orientação: Professor Doutor FRANCISCO LARANJO
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Coordenação Científica (NEAP/ ESE-PP):
MARIA DE FÁTIMA LAMBERT

ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.
Rua Azevedo de Albuquerque, nº 1 - 4050-076 PORTO – PORTUGAL
Tel.: +351 222 076 010 - Fax: +351 222 076 019
geral@arvorecoop.pt - www.arvorecoop.pt - facebook.com/Arvore.CRL

Horário de funcionamento
Segunda a Sexta das 09h30 às 19h00 (Loja e Espaços expositivos)
Sábados das 14h00 às 19h00
Encerra aos domingos e feriados (Loja e Espaços expositivos)

ORGANIZAÇÃO



PARCEIROS

P. PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO



O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

CONVITE / CICLO CONFERÊNCIAS / FORMATO ONLINE

Link: <https://www.youtube.com/channel/UCF6AxJA-p0H3Nj9VB9JRF7A>

A Direção da Cooperativa Árvore convida para o
3º ciclo de conferências do projecto
"Terças-feiras com Arte: O Lado oculto da Investigação"

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

A programação que agora se reinicia, numa articulação entre a Cooperativa Árvore e a Unidade Técnico Científica (UTC) de Estudos Culturais e Sociais e o Núcleo de Investigação Estudos de Arte e do Património (NEAP) da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, tem como principal objetivo divulgar a produção científica desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, quer em contexto de Cursos de Mestrado (2º ciclo), quer de Doutoramento (3º ciclo). Prevê-se ainda a possibilidade de participação de Pós-Graduados e outros Investigadores, cuja pesquisa e produção sejam um contributo para o conhecimento das Artes, da Cultura e do Património. Incluindo diferentes modelos, previstos no Ensino Superior português ou de outros países. Os temas das dissertações, projetos, Estágios (2º ciclo), assim como os temas das Teses ou Projetos de Doutoramento que se pretendem partilhar incidem em áreas científicas, culturais e artísticas complementares, sendo transmitidos pelos respetivos autores, decorrendo de um levantamento que tem vindo a ser realizado e terá continuidade. Mostrar-se-á o lado oculto dos processos, procurando elucidar, desconstruir representações que subsistem e dando visibilidade à exigência, rigor e qualidade da investigação concretizada.

MARÇO

8 MARÇO 2021 | SEGUNDA-FEIRA
DIA DA MULHER | 18H | ONLINE

MANUELA HARGREAVES

**A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NAS PRÁTICAS
DISCURSIVAS E INSTITUCIONAIS DA ARTE EM
PORTUGAL PÓS DÉCADA DE 60 – UM ESTUDO
DE CASOS**

Tese de Doutoramento

Orientação: Doutora Leonor Soares (FLUP)

Coorientador: Professor Doutor Bernardo Pinto de Almeida (FBAUP)
Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Síntese: Esta investigação pretendeu estabelecer um quadro de compreensão da presença da mulher nas práticas discursivas e institucionais, permitindo uma releitura do domínio artístico em Portugal, no período entre o final dos anos 60 e a atualidade, colocando Portugal a par de outros países no que concerne a estudos de género.

Coordenação Científica (InED-FCT /ESE- P.Porto):

MARIA DE FÁTIMA LAMBERT

ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.
Rua Azevedo de Albuquerque, nº 1 - 4050-076 PORTO – PORTUGAL
Tel.: +351 222 076 010 - Fax: +351 222 076 019
geral@arvorecoop.pt - www.arvorecoop.pt - facebook.com/Arvore.CRL

Horário de funcionamento
Segunda à Sexta das 09h30 às 19h00 (Loja e Espaços expositivos)
Sábados das 14h00 às 19h00
Encerra aos domingos e feriados (Loja e Espaços expositivos)

ORGANIZAÇÃO



PARCEIROS

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P. PORTO

FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Centro de Investigação e Inovação em Educação
Culturas, Artes e Educação

TERÇAS-FEIRAS COM ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO CONVITE / CICLO CONFERÊNCIAS / FORMATO ONLINE

Link para o evento, reunião Zoom: <https://videoconf-colibri.zoom.us/j/88590174334?pwd=S0RidUcwOVBlam1XaWZMdk95d3JTZz09>
[Caso não tenha Zoom instalado: <https://videoconf-colibri.zoom.us/download>]

A Direção da Cooperativa Árvore convida para o
3º ciclo de conferências do projecto
“Terças-feiras com Arte: O Lado oculto da Investigação”

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

A programação a que damos continuidade, numa articulação entre a Cooperativa Árvore e a Unidade Técnico Científica [UTC] de Estudos Culturais e Sociais e o Núcleo de Investigação Estudos de Arte e do Património [NEAP] da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, tem como principal objetivo divulgar a produção científica desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, quer em contexto de Cursos de Mestrado (2º ciclo), quer de Doutoramento (3º ciclo). Prevê-se ainda a possibilidade de participação de Pós-Graduados e ou outros Investigadores, cuja pesquisa e produção sejam um contributo para o conhecimento das Artes, da Cultura e do Património. Incluindo diferentes modelos, previstos no Ensino Superior português ou de outros países. Os temas das dissertações, projetos, Estágios (2º ciclo), assim como os temas das Teses ou Projetos de Doutoramento que se pretendem partilhar incidem em áreas científicas, culturais e artísticas complementares, sendo transmitidos pelos respetivos autores, decorrendo de um levantamento que tem vindo a ser realizado e terá continuidade. Mostrar-se-á o lado oculto dos processos, procurando elucidar, desconstruir representações que subsistem e dando visibilidade à exigência, rigor e qualidade da investigação concretizada

Coordenação Científica (InED-FCT /ESE- P.Porto):
MARIA DE FÁTIMA LAMBERT

NOVEMBRO

2 NOVEMBRO 2021 | 18H | ONLINE, ZOOM

MARTA TERRA

Ser-se, Sentir-se, Cantar-se: Música e Inclusão – Olhares Sobre Projetos do Serviço Educativo da Casa da Música Doutoramento em Educação Artística, Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP) Orientadora: Professora Doutora Teresa Medina

Síntese: O tema da investigação “Ser-se, Sentir-se, Cantar-se: Música e Inclusão – Olhares Sobre Projetos do Serviço Educativo da Casa da Música” surgiu da necessidade sentida pelo aprofundamento do conhecimento sobre projetos artísticos com pressupostos de inclusão, dirigidos a comunidades ou grupos de pessoas específicas. Investigar sobre educação artística pode não só permitir equacionar a importância da integração da arte na educação como contribuir para um melhor entendimento de projetos e práticas que ocorrem no campo da educação artística, permitindo refletir sobre as mesmas e, consequentemente, permitir que nos possamos posicionar ou reposicionar sobre estas e delinear estratégias futuras. Ihar.

ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.
Rua Azevedo de Albuquerque, nº 1 - 4050-076 PORTO - PORTUGAL
Tel: +351 222 076 010 - Fax: +351 222 076 019
geral@arvorecoop.pt - www.arvorecoop.pt - facebook.com/Arvore.CRL

Horário de funcionamento:
Segunda a Sexta das 09h30 às 19h00 (Loja e Espaços expositivos)
Sábados das 14h00 às 19h00
Encerra aos domingos e feriados (Loja e Espaços expositivos)

ORGANIZAÇÃO



PARCEIROS

P. PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

h
D Centro de Investigação e Inovação em Educação
Cultura, Arte e Educação

TERÇAS-FEIRAS COM ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

CONVITE / CICLO CONFERÊNCIAS / FORMATO ONLINE

<https://videoconf-colibri.zoom.us/j/89074438908?pwd=VkM0Q2R0R3BLL3NRM0JyN01uQzNGQT09>

[Caso não tenha Zoom instalado: <https://videoconf-colibri.zoom.us/download>]

A Direcção da Cooperativa Árvore convida para o
3º ciclo de conferências do projecto
“Terças-feiras com Arte: O Lado oculto da Investigação”

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

A programação que agora se reinicia, numa articulação entre a Cooperativa Árvore e a Unidade Técnico Científica [UTC] de Estudos Culturais e Sociais e o Núcleo de Investigação Estudos de Arte e do Património [NEAP] da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, tem como principal objetivo divulgar a produção científica desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, quer em contexto de Cursos de Mestrado (2º ciclo), quer de Doutoramento (3º ciclo). Prevê-se ainda a possibilidade de participação de Pós-Graduados e outros Investigadores, cuja pesquisa e produção sejam um contributo para o conhecimento das Artes, da Cultura e do Património. Incluindo diferentes modelos, previstos no Ensino Superior português ou de outros países. Os temas das dissertações, projetos, Estágios (2º ciclo), assim como os temas das Teses ou Projetos de Doutoramento que se pretendem partilhar incidem em áreas científicas, culturais e artísticas complementares, sendo transmitidos pelos respetivos autores, decorrendo de um levantamento que tem vindo a ser realizado e terá continuidade. Mostrar-se-á o lado oculto dos processos, procurando elucidar, desconstruir representações que subsistem e dando visibilidade à exigência, rigor e qualidade da investigação concretizada.

JUNHO

28 JUNHO 2022 | TERÇA-FEIRA
| 18H | ONLINE, ZOOM

ANA MARTINS

O Cinema Exposto: Entre a Galeria e o Museu,
Exposições de Realizadores Portugueses (2001-2020)

Mestrado em Estudos de Arte – Estudos Museológicos e Curatoriais.
Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.
Orientadores: Professora Doutora Andreia Magalhães (Orientadora),
Professor Doutor Vitor Almeida (Coorientador)

RUI MAIA

[re]criação individual do mundo:
- conceitos, expressões e formas nas obras plásticas de
Julio/Saúl Dias e José Régio

Doutoramento em Estudos do Património – História da Arte.
Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
Orientadores: Professora Doutora Leonor Soares;
Professor Doutor Bernardo Pinto de Almeida.

Coordenação Científica (NEAP/ ESE-PP):
MARIA DE FÁTIMA LAMBERT

ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.
Rua Azevedo de Albuquerque, nº 1 - 4050-076 PORTO - PORTUGAL
Tel.: +351 222 076 010 - Fax: +351 222 076 019
geral@arvorecoop.pt - www.arvorecoop.pt - facebook.com/Arvore.CRL

Horário de funcionamento
Segunda a Sexta das 09h30 às 19h00 (Loja e Espaços expositivos)
Sábados das 14h00 às 19h00
Encerra aos domingos e feriados (Loja e Espaços expositivos)

ORGANIZAÇÃO



PARCEIROS

P. PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

FCT
Faculdade
para a Ciência
e a Tecnologia

h
D
Centro de Investigação e Formação em Educação
Culturas, Artes e Educação

TERÇAS-FEIRAS COM ARTE

O LADO OCULTO DA INVESTIGAÇÃO

CONVITE / CICLO CONFERÊNCIAS / FORMATO ONLINE

<https://videoconf-colibri.zoom.us/j/89074438908?pwd=Vkm0Q2R0R3BLL3NRM0JyN01uQzNGQT09>

[Caso não tenha Zoom instalado: <https://videoconf-colibri.zoom.us/download>]

A Direção da Cooperativa Árvore convida para o

3º ciclo de conferências do projecto

“Terças-feiras com Arte: O Lado oculto da Investigação”

O LADO OCULTO

DA INVESTIGAÇÃO

A programação que agora se reinicia, numa articulação entre a Cooperativa Árvore e a Unidade Técnico Científica [UTC] de Estudos Culturais e Sociais e o Núcleo de Investigação Estudos de Arte e do Património [NEAP] da Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto, tem como principal objetivo divulgar a produção científica desenvolvida em Portugal e no estrangeiro, quer em contexto de Cursos de Mestrado (2º ciclo), quer de Doutoramento (3º ciclo). Prevê-se ainda a possibilidade de participação de Pós-Graduados ou outros Investigadores, cuja pesquisa e produção sejam um contributo para o conhecimento das Artes, da Cultura e do Património. Incluindo diferentes modelos, previstos no Ensino Superior português ou de outros países. Os temas das dissertações, projetos, Estágios (2º ciclo), assim como os temas das Teses ou Projetos de Doutoramento que se pretendem partilhar incidem em áreas científicas, culturais e artísticas complementares, sendo transmitidos pelos respetivos autores, decorrendo de um levantamento que tem vindo a ser realizado e terá continuidade. Mostrar-se-á o lado oculto dos processos, procurando elucidar, desconstruir representações que subsistem e dando visibilidade à exigência, rigor e qualidade da investigação concretizada.

MARÇO

28 JUNHO 2022 | TERÇA-FEIRA
| 18H | ONLINE, ZOOM

LUÍS RIBEIRO

Os habitantes [in]visíveis da arte:
Uma Investigação Artística acerca do Corpo,
do Espaço, Da Dor e do Desastre

Doutoramento em Arte Contemporânea,
Colégio das Artes da Universidade de Coimbra
Orientadores: Professor Doutor Luís Quintais
e Professor Doutor Pedro Pousada

Síntese: O trabalho de investigação incide na realização de ensaios teóricos que se inserem em dois capítulos: 1. Ver e pensar o espaço humano na arte: notas sobre o corpo que habita e invade espaços; 2. Breve história do desastre na arte: a estética da dor e a morte como possibilidade. O terceiro e último capítulo é dedicado às obras plásticas e visuais realizadas no âmbito desta investigação e que culminou numa apresentação pública dos trabalhos na exposição “Welcome to Paradise!”, entre novembro e dezembro de 2020, no Espaço Mira, no Porto.

Coordenação Científica (NEAP/ ESE-PP):
MARIA DE FÁTIMA LAMBERT

ÁRVORE - COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.
Rua Azevedo de Albuquerque, nº 1 - 4050-076 PORTO - PORTUGAL
Tel: +351 222 076 010 - Fax: +351 222 076 019
geral@arvorecoop.pt - www.arvorecoop.pt - facebook.com/Arvore.CRL

Horário de funcionamento
Segunda a Sexta das 09h30 às 19h00 (Loja e Espaços expositivos)
Sábados das 14h00 às 19h00
Encerra aos domingos e feriados (Loja e Espaços expositivos)

ORGANIZAÇÃO



PARCEIROS

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P. PORTO

FCT
Fundação
para a Ciência
& a Tecnologia



Centro de Investigação e Inovação na Educação,
Cultura, Artes e Educação

ORGANIZAÇÃO E EDIÇÃO

Árvore – Cooperativa
de Actividades Artísticas, C. R. L.

CATÁLOGO

**O lado oculto da investigação
– Terças-feiras com arte**

Autores

Maria de Fátima Lambert
e Luísa Gonçalves

Coordenação

Marta Terra
e Catarina Sampaio

Design

Humberto Nelson

Paginação

Adérito Machado

Tipo de suporte

Eletrónico

Detalhe do suporte

pdf.

ISBN

978-972-8969-43-1



**ÁRVORE – COOPERATIVA DE
ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L.**

Rua Azevedo de Albuquerque, 1
4050-076 PORTO - PORTUGAL

Tel.: +351 222 076 010

geral@arvorecoop.pt

www.arvorecoop.pt

facebook.com/arvorecooperativa/

instagram.com/arvorecooperativa/

ORGANIZAÇÃO



PARCEIROS



ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO



FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

APOIOS



Centro de Investigação e Inovação em Educação
Cultura, Arte e Educação

O INED – CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
E INOVAÇÃO EM EDUCAÇÃO, É FINANCIADO POR
FUNDOS NACIONAIS ATRAVÉS DA FCT – FUNDAÇÃO
PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA, I.P., NO ÂMBITO DOS
PROJETOS UIDB/05198/2020 E UIDP/05198/2020

