

CAPITAL

Álvaro Alonso Sánchez
Antonio García López
Carmen Grau
Concha Martínez Montalvo
Domingos Loureiro
Dora-Iva Rita
Francisca Nuñez Donate
Francisco J. Guillén
Hugo Ferrão
Ilídio Salteiro
João Castro Silva
João Paulo Queiroz
Jorge dos Reis
José Mayor Iborra
Juan José Águeda
Luís Herberto
Luis Izquierdo García
Manuel Gantes
Mariano Maestro
Olga Rodríguez Pomares
Pedro Alonso Ureña
Ricard Huerta
Torregar
Victoria Santiago Godos
Virtoc

TÍTULO

Capital

COORDENAÇÃO

Ilídio Salteiro

EDIÇÃO

Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes
(CIEBA)

TEXTOS

João Paulo Queiroz
Antonio García López
Ricard Huerta
Ilídio Salteiro
Manuel Gantes
João Castro Silva
Dora-Iva Rita
Jorge dos Reis
Luís Herberto
Hugo Ferrão

PARTICIPANTES

Álvaro Alonso Sánchez
Antonio García López
Carmen Grau
Concha Martínez Montalvo
Domingos Loureiro
Dora-Iva Rita
Francisca Nuñez Donate
Francisco J. Guillén
Hugo Ferrão
Ilídio Salteiro
João Castro Silva
João Paulo Queiroz
Jorge dos Reis
José Mayor Iborra
Juan José Águeda
Luís Herberto
Luis Izquierdo García
Manuel Gantes
Mariano Maestro
Olga Rodríguez Pomares
Pedro Alonso Ureña
Ricard Huerta
Torregar
Victoria Santiago Godos
Virtoc

EXPOSIÇÃO

Biblioteca da NOVA School of Science
and Technology, Almada
4 novembro — 17 dezembro 2021

DESIGN

Tomás Gouveia

ISBN

978-989-8944-51-1

DEPÓSITO LEGAL

490513/21

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

ACD Print

TIRAGEM

200 exemplares

PROPRIÉDADE

CIEBA: Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes
Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
+351 213 252 116
investigacao@belasartes.ulisboa.pt
cieba.belasartes.ulisboa.pt

INTRODUÇÃO

P. 4

TEXTOS

P. 8 Do dinheiro à representação artística
João Paulo Queiroz

P. 15 Lo capital del arte no debería ser el arte como capital. La era postcovid, una oportunidad para evitar la completa disolución del arte dentro de la industria cultural
Antonio García López

P. 25 Das Kapital. Desplazar los intereses de la creación artística, reivindicar el silencio, asumir la conciencia de clase, y subsistir en un sistema viral neocapitalista
Ricard Huerta

P. 37 Dinheiro vivo, arte viva
Ilídio Salteiro

P. 44 Capital humano
Manuel Gantes

P. 52 Arte | Produto | Sistema
João Castro Silva

P. 62 Viagem da arte pelo ensombramento capital
Dora-Iva Rita

P. 74 Give me the money. A tentação do dinheiro fácil na narrativa de uma instalação de João Penalva (nome de código LM44/EB62)
Jorge dos Reis

P. 85 O sangue que em ti derramo...
Luís Herberto

P. 90 O olhar sem ver ou as almas deslocalizadas
Hugo Ferrão

OBRAS

- P. 98** Álvaro Alonso Sánchez
P. 100 Antonio García López
P. 102 Carmen Grau
P. 104 Concha Martínez Montalvo
P. 106 Domingos Loureiro
P. 108 Dora-Iva Rita
P. 112 Francisca Nuñez Donate
P. 116 Francisco J. Guillén
P. 118 Hugo Ferrão
P. 122 Ilídio Salteiro
P. 124 João Castro Silva
P. 126 João Paulo Queiroz
P. 128 Jorge dos Reis
P. 130 José Mayor Iborra
P. 134 Juan José Águeda
P. 136 Luís Herberto
P. 140 Luis Izquierdo García
P. 142 Manuel Gantes
P. 144 Mariano Maestro
P. 146 Olga Rodríguez Pomares
P. 148 Pedro Alonso Ureña
P. 150 Ricard Huerta
P. 152 Torregar
P. 154 Victoria Santiago Godos
P. 156 Virtoc

CURRÍCULA VITAE

P. 160

INTRODUÇÃO

5

O Capital, corresponde a projeto de investigação iniciado em 2016 sob a designação de Dinheiro, com uma primeira exposição no ISEG, Instituto Superior de Economia e Gestão, na qual participaram dez artistas.

Posteriormente foi para Múrcia, Espanha, onde se realizaram cinco exposições com a participação de mais vinte artistas, tendo sido apresentada em diversos espaços expositivos: Universidad Popular de Mazarrón, Museo de Archena, Museo Universidad de Murcia, Universidad Politecnica de Cartagena.

Agora, em 2021, na Biblioteca da NOVA School of Science and Technology, em Almada, reúnem-se obras de vinte e cinco artistas numa exposição sucessivamente adiada desde fevereiro de 2020 pelos motivos universalmente conhecidos (SARS-CoV-2) com um título que apela a uma conclusão, o Capital.

O Dinheiro foi o objeto de investigação numa altura em que se procurava uma palavra fortemente substantiva que fosse capaz de aglutinar a estrutura social mundial. Encontrou-se assim esta palavra-chave que como tal foi partilhada de imediato entre uma dezena de investigadores / artistas que desenvolveram obra conotada com essa entidade abstrata que modela em nós conceitos primários de riqueza, de pobreza e de valor.

Em 2016, no ISEG, em Lisboa, participaram Antonio García López, Cristóvão Valente Pereira, João Castro Silva, João Jacinto, Jorge dos Reis, Manuel Gantes, Omar Khouri, Rodrigo Baeta, João Paulo Queiroz e Ilídio Salteiro. Em 2018, em Múrcia e Valencia, juntaram-se a este projeto Álvaro Alonso Sánchez, Carmen Grau, Concha Martinez Montalvo, Dora-Iva Rita, Domingos Loureiro, Francisca Núñez Donate, Francisco J. Guillén, Juan José Águeda, José Mayor Iborra, Luiz Izquierdo, Luís Herberto, Mariano Maestro, Olga Rodríguez Pomares, Pedro Alonso Ureña, Torregar, Salvador Conesa, Virtoc, Victoria Santiago Godos. E agora em 2020, em Lisboa, contamos com a participação de Hugo Ferrão e Ricard Huerta.

O objetivo tem sido apenas dar respostas formais e estéticas a uma questão que comanda a humanidade no seu todo. Uma humanidade que encontra no dinheiro o fator da sua ordenação social e na arte o modo de demonstrar e exercer poder. Não se procuram definições, nem invenções alternativas ou novas metodologias de relacionamentos político sociais. Esta responsabilidade será para economistas e financeiros.

A nós, enquanto utilizadores do dinheiro e produtores de valores artísticos e, conseqüentemente, culturais, permitem-nos que formulemos pensamento acerca da Vida no seu todo ou acerca de uma particularidade desta, como é o caso

do dinheiro, entidade divina e abstrata que comanda a humanidade. Ele simplifica muito as trocas de produtos atribuindo-lhes um valor e incentivando a acumulação. Mas enquanto o dinheiro corresponde a uma quantidade acumulável, o valor corresponde a uma qualidade relativa. E a não-coincidência entre valor decorrente da quantidade e o valor decorrente da qualidade tem acarretado conflitos, guerras e outras assimetrias imensas.

Neste contexto, consideramos que a arte não pode ficar restrita a fazer-se em função de si própria, como que acantonada no desígnio oitocentista da «arte pela arte», e por isso prisioneira de muitos formalismos estéticos possíveis. Consideramos que a arte deve libertar-se de ser um objeto estético de poder e estar e participar na construção do tempo presente, ou seja, estar atenta e em sintonia com o mundo.

Estamos na presença de um novo título, Capital, que não sendo a palavra-chave que despoletou tudo, essa palavra foi *dinheiro*, será, no entanto, a palavra conclusiva deste projeto, a causa e o modo de funcionamento das relações económicas, onde a arte desempenha frequentemente o papel profano de «moeda de troca» em leilões, hipotecas, testemunhos, dádivas ou oferendas.

As causas primordiais e fundadoras deste projeto correspondem ao facto de se considerar que o trabalho do artista é uma consequência de investigação (estudo, pesquisa, persistência, experimentação) e que o artista é o investigador do mundo que caminha no sentido da descoberta da relação entre a Vida e Natureza.

Todos foram convidados a participar neste projeto com um trabalho de investigação sobre a palavra-chave colocada em debate e a expor a produção artística relativa a esse estudo e pesquisa.

A palavra *dinheiro* foi apenas uma chave que foi capaz de abrir ou de desencadear pensamento formalizado em obras — realizadas, apresentadas e expostas — que correspondem a respostas concretas às perguntas que ela suscitou. Estamos numa sociedade dominada pelo dinheiro, e associado a ele a riqueza, o poder, o valor, o domínio de uns sobre os outros num momento em que todos temos a consciência de que devemos ter direitos e deveres iguais. Os textos e as obras plásticas resultantes são extremamente elucidativas dos múltiplos modos como cada um vê o seu mundo.

Este novo título, CAPITAL, acaba por ser uma espécie de conclusão deste projeto que envolve no total cerca de vinte artistas a pensarem em sintonia no mesmo tempo, mas em espaços diferentes, sobre essa ideia, sem mais nada a não ser as circunstâncias dos conflitos, das crises, dos paradigmas, dos comportamentos que nos têm envolvido e onde o dinheiro se constitui como protagonista principal.

Ilídio Salteiro

Lisboa, 2021

TEXTOS

DO DĨNHĒIRO À REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA

JOÃO PAULO QUEIROZ

1. TROCA E SIGNO

Penso nas coisas, nas substâncias, nos acidentes, nos signos, nas vozes, nas palavras, nos livros. Leio Mallarmé (1893:188) que compara as palavras a coisas antigas, que passam de pessoa para pessoa, como se passa de mão em mão uma moeda desgastada e polida:

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie...

O dinheiro, ou a troca física entre objetos, concretiza a substituição entre as coisas, tornada possível pela capacidade simbólica. Esta permite a propriedade e a fungibilidade. Assenta na pulsão antropológica para uma troca entre coisas diferentes, para a viagem, para o mercado e o comércio.

A troca entre coisas assenta na sua relação enquanto signos, coisas que podem estar por outras coisas, que as podem substituir, materialmente ou idealmente. Importa rever um pouco estas possibilidades das matérias.

2. OS SERES ESTÃO, OU SÃO

Aristóteles (384-322 a.C.) no segundo livro do Organon, *Peri Hermeneias*, descreve 'substância' como uma modalidade em que a matéria se manifesta em algo, com uma forma.

As substâncias primeiras são coisas particulares, percebidas pelos sentidos. Estes veículos da 'essência' apresentam sempre 'acidentes.'

As substâncias segundas são os universais. Estão para além dos particulares e são percebidos já pelo pensamento. O conhecimento dos universais depende da prévia ocorrência de particulares, enfim, das coisas em circunstância, em ocorrência. Os universais não apresentam acidentes.

A essência é identidade consigo mesma, entidade interna e una sem a qual tudo é mistura e indeterminação.

Aristóteles enuncia nove predicados possíveis para um ser. Acrescenta-se à substância (οὐσία, *substantia*), a quantidade (ποσόν, *quantitas*), a qualidade (ποιόν, *qualitas*), a relação (πρός τι, *relatio*), o lugar (πού, *ubi*), o tempo (ποτέ, *quando*), o estado (κείσθαι, *situs*), o hábito (ἔχειν, *habere*), a ação (ποιεῖν, *actio*) e a paixão (πάσχειν, *passio*).

Estas categorias só podem ser conhecidas diretamente, ou seja, só podem ser percecionadas. Não são conhecimentos, mas sim base para o conhecimento. Permitem dizer que algo é, ou está.

3. ACIDENTES NA SUBSTÂNCIA INFÍNITA

As coisas que se organizam em essência e se autonomizam como entidades, ocorrências, são afectadas por acidentes.

O acidente é aquilo que não é necessário num ser, sem o qual o ser não deixa de ser o que é, seja pela ausência ou pela presença. Os acidentes são atributos do ser que não o definem.

Espinosa (1632-1677) entende por substância «o que é em si e é por si concebido; ou seja, o cujo conceito não necessita do conceito de outra coisa para ser formado.» (*Per substantiam intelligo id quod in se est et per se concipitur; hoc est id cuius conceptus non indiget conceptu alterius rei, a quo formari debeat*) (Ética: I, Definitiones III). A substância não é constituída por outro ser, ela é em si mesma. Sem acidentes ou qualidades, a substância não se pode distinguir uma da outra: a substância é infinita.

Kant (1724-1804) considera que os acidentes são as determinações da substância, ou seja, que sem os acidentes, as substâncias não são pensáveis, ou sequer percepcionáveis (*Crítica da Razão Pura*: II-Analítica dos princípios, Primeira Analogia).

4. PALAVRA E VERBO

Alguns dos signos são palavras, ditas ou escritas. Descreve Santo Agostinho (354-430 d.C.):

Ora, ao vibrar no ar, as palavras logo desaparecem, e não duram mais longamente do que ao ressoarem. Para serem fixadas, então, foram instituídos seus signos, por meio das letras. Assim, as palavras manifestam-se aos olhos não por elas próprias, mas pelos sinais que lhe são próprios.

(*Sed quia verberato aere statim transeunt nec diutius manent quam sonant, instituta sunt per litteras signa verborum. Ita voces oculis ostenduntur, non per seipsas, sed per signa quaedam sua.*) (*A Doutrina Cristã*, 2014: II, ii, 5).

Uma palavra é um dos possíveis signos, ou seja, «um signo de algo, que pode ser entendido pelo ouvinte quando é pronunciado pelo orador» (*uniuscuiusque rei signum, quod ab audiente possit intelligi, a loquente prolatum*) (Agostinho, *De Dialectica*, VII 6 ap. Meier-Oeser). «Falar é dar ao signo voz articulada,» (*Loqui est articulata voce signum dare*) (*id., ib.*). A palavra é um caso muito particular de signo.

Afinal um signo é qualquer coisa. Qualquer coisa que veicula outra coisa ausente: «Signo é qualquer coisa que se apresenta aos sentidos e que revela uma outra coisa ao intelecto» (*Signum est quod se ipsum sensui et praeter se aliquid animo ostendit*) (*id. Ib.*). Ou, de outra forma, «Um signo é algo que, oferecendo-se aos sentidos, refere algo diferente ao intelecto» (*Signum est enim res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens incogitationem venire*) (Agostinho, *A Doutrina Cristã*: II, ii, 1).

Mais simples é a proposta do português Petrus Margallus (ou Pedro Margalho, 1474-1576): «signo é uma coisa que faz pensar» (*signum est res faciens cogitare*) (Petrus Mar19 gallus, *Logices utriusque scholia in diui Thomae subtilisque Duns doctrina ac nominalium*, 1520:146, ap. Meier-Oeser).

5. SIGNO INTERNO

São os signos divididos em duas classes principais: os *signa naturalia* e os *signa data*. (*Signorum igitur alia sunt naturalia, alia data*) (Agostinho, *A Doutrina Cristã*, 2014: II, ii, 2), ou seja os ‘signos naturais’ e os ‘signos dados’ (ou convencionais). Os signos dados «são os que todos os seres vivos trocam entre si para manifestar — o quanto isso lhes é possível — os movimentos de sua alma, tais sejam as sensações e os pensamentos.» (*Data vero signa sunt quae sunt sibi quaeque viventia invicem dant ad demonstrandos quantum possunt motus animi sui vel sensa aut intellecta quaelibet*) (*id, ib. II, ii, 3*).

Alguns dos signos dizem respeito ao sentido da visão, muitos ao sentido da audição, e muito poucos aos outros sentidos (*id, ib. II, ii, 5*).

Santo Agostinho divide também os signos em «próprios» (*signa propria*) ou «figurados» (*signa translata*):

São chamados próprios quando empregados para designar os objetos para os quais foram convencionados. Por exemplo, dizemos: boi, e relacionamos com o animal que todos os homens de língua latina denominam por esse nome.

Os signos são figurados quando as mesmas coisas, que denominamos com seu termo próprio, são também tomadas para significar algo diferente. Por exemplo, dizemos: boi e por essa palavra entenderemos o animal que se costuma chamar por esse nome e, além disso, entenderemos que se alude ao pregador do evangelho, conforme o deus a entender a Escritura, na interpretação do Apóstolo, que disse: ‘Não amordaçarás o boi que tritura o grão’ [1Cor 9,9] (Agostinho, *A Doutrina Cristã*, II, x, 15).

(Sunt autem signa vel propria vel translata. Propria dicuntur, cum his rebus significandis adhibentur, propter quas sunt instituta, sicut dicimus bovem, cum intellegimus pecus, quod omnes nobiscum latinae linguae homines hoc nomine vocant. Translata sunt, cum et ipsae res quas propriis verbis significamus, ad aliquid aliud significandum usurpantur, sicut dicimus bovem, et per has duas syllabas intellegimus pecus quod isto nomine appellari solet, sed rursus per illud pecus intellegimus Evangelistam, quem significavit Scriptura, interpretante Apostolo, dicens: Bovem triturantem non infrenabi) (*id, ib. II, x, 15*).

Pedro Abelardo (1079–1142) introduz a divisão entre *signa significantia* e *signa significativa* (*voce* ou *signa*), ou seja os simples signos presentes e aqueles que convencionalmente veiculam significados (Abelardo, «*Glossae Supra Peri Hermeneias*» in *Logica Ingredientibus*, 3.2.10 a 3.2.13).

Entre todos, uma crescente mentalização do signo, do signo externo para o signo interno.

6. REPRESENTAÇÃO E ABÍSMO

Em Aristóteles (em *Peri Hermeneias*) apenas as palavras podiam ‘significar.’ As sensações, os perceptos e as representações mentais (*passiones animae, intellectus, conceptus*) eram considerados similitudes (*similitudines*) e não signos. Isto faz com que se recorra a outros termos: «representação» (*facere praesens, repraesentare, repraesentatio*). Estes, agora signos mentais (*signum mentale*), começam a agregar-se à ciência da interpretação. Assim a especulação alarga o seu âmbito a todos os signos naturais e não apenas aos convencionais.

O mundo dos signos alarga-se das palavras para todas as coisas, num descentramento para o infinito: «todas as coisas do mundo são signos» (*omnis res mundi est signum*) (Petrus Margallus, *Logices utriusque scholia*, 1520:146, ap. Meier-Oeser).

Surge o *abyssus in significando*, que se refere à proximidade do infinito não significativa, ou não intencional (John Major: *Introductorium perutile in Aristotelis dialecticen*, 1527:14ra ap. Meier-Oeser).

Todo o conhecimento, ou ciência, é sobre signos ou coisas significadas (*scientia omnis aut est de signis aut de rebus significatis*) (Ps.-Robert Kilwardby: *Super Priscianum Maiorem*, 1.0, ap. Meier-Oeser).

7. VERBUM MENTIS

O *verbum mentis* de Santo Agostinho (mundo mental, intelecto) é *nullius linguae*, ou seja, não corresponde a uma língua. Contudo refere-se ao conceito mental que torna possível qualquer língua: o *verbum interius*, que posiciona a palavra falada como signo falado (*signum verbi*). Assim se desenrolam as cogitações (*cogitationes*) (Agostinho, *De Trinitate*: XV 11 20).

Anselmo (1033-1109) desenvolve o conceito *verbum mentis*: as *verba naturalia* são semelhantes para todas as gentes, e correspondem a imagens e a similitudes das coisas (Anselmo, *Monologion*, 2000:21).

Deste modo vai-se reafirmando uma *grammatica speculativa* que segue o conceito aristotélico de aos conceitos mentais corresponderem coisas, num processo idêntico para todos os homens e para além da diversidade das línguas (*De Interpretatione*: 1.16a 3-9).

Começa-se a considerar as similitudes como signos internos, ou como uma das ocorrências dos signos, agora externos ou internos. Assim as não entidades, ou as entidades mentais, podem ser significadas: desdobra-se o universo sígnico num novo mundo mental.

8. PHANTASIA

Roger Bacon (1214-1292) apresenta o conjunto de tratados talvez mais impressionante desta época, reunido na sua *Opus Majus* (em 1267). No capítulo II, na parte que respeita à óptica, introduz o conceito de *Phantasia*, depois de lembrar que a visão é o mais importante dos sentidos, pois que a audição pode dar fé, mas não dá a prova. Acompanha-se a síntese analítica da edição de Roger Bacon por John Henry Bridges:

...

The brain has distinct chambers, or cells, each of which has its own function. In the anterior part of the cell is 'sensus communis.' This takes cognizance of, and distinguishes, the impressions brought by each special sense. But is unable to retain these impressions, being loose and slippery. In the back part of the same cell there is therefore the organ of Imagination, which, being neither too moist or too dry, can retain and store up the material received by 'sensus communis.' The combined operation of these two organs is called 'Phantasia.' (Tábua analítica a Roger Bacon: 'Opus Majus,' por John Henry Bridges)

Roger Bacon regressa às substâncias, para nelas procurar o lugar onde a sensação (*sensus communis*) se liga à imaginação, para estes dois órgãos poderem gerar a *Phantasia*.

8. DISCUSSÃO: O DINHEIRO COMO UM SONHO PERMANENTE

A representação é uma das instâncias da substituição onde se inscreve a linguagem, e também a imagem. Substituir é assunto das palavras, e a substituição está por trás das coisas, do pensamento.

Platão, no *Crátilo* (Justezas dos Nomes), sistematizou e relacionou “nome”, “ideia” e “coisa.”

Recorda-se a definição signica elementar, com Santo Agostinho (*De Magistro*): signo é qualquer coisa que está por outra coisa. Da polémica signica, que investiga a distinção entre signos internos e externos, advém a consciência da discursividade essencial. Afirma São João (1,1-8):

No princípio existia o Verbo;
o Verbo estava em Deus;
e o Verbo era Deus.
No princípio Ele estava em Deus.
Por Ele é que tudo começou a existir;
e sem Ele nada veio à existência.
Nele é que estava a Vida
de tudo o que veio a existir.
E a Vida era a Luz dos homens.
A Luz brilhou nas trevas,
mas as trevas não a receberam.

O Verbo seria criador de si, e seu filho, Cristo, o verbo encarnado, a fala de Deus feita homem (São João 1,9):

O Verbo era a Luz verdadeira,
que, ao vir ao mundo,
a todo o homem ilumina.

O dinheiro é, por seu turno, uma reificação da coisa substituída, é coisa pensada, fantasia, ou valor de troca. Se pensamos o mundo através da troca simbólica, o dinheiro corresponde pois a uma espécie de pensamento comunicante e distribuído. É uma significação quantificada, imaginação coalhada, com significantes expressos e concordantes no acordo do mercado, e com significados potenciais na fantasia da publicidade e da invenção, na possibilidade de um sonho permanente que habita os homens e a cultura.

O dinheiro, uma vez pensado por nós, pensa-nos agora, e sem parar.

REFERÊNCIAS

- Abelardo «Glossae Supra Peri Hermeneias» in *Logica Ingredientibus*, [em linha] Acessível em <http://www.logicmuseum.com/wiki/Authors/Abelard/logica/GSPer>
- Aristóteles (1985) *Organon I: Categorias / II: Periérmeneias*. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães.
- Espinosa, Bento (1992) *Ética*. Trad. António Simões, Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN 9789727081660.
- Mallarmé, Stéphane (1893) «Divagation première Relativement au vers» In *Vers et Prose*, Perrin et Cie [em linha] (p. 172-194). Disponível em [https://fr.wikisource.org/wiki/Vers_et_Prose_\(Mallarm%C3%A9\)/Divagation_premi%C3%A8re](https://fr.wikisource.org/wiki/Vers_et_Prose_(Mallarm%C3%A9)/Divagation_premi%C3%A8re)
- Meier-Oeser, Stephan, «Medieval Semiotics», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/semiotics-medieval/>>.
- Roger Bacon (1900) 'Opus Majus.' London: Williams and Norgate, 1900. [em linha] Disponível em http://capricorn.bc.edu/siepm/DOCUMENTS/BACON/Bacon_Opus%20Majus%20I.pdf
- Santo Agostinho (2007) *De Trinitate / Trindade*. Lisboa: Paulinas. Disponível em http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_de_trinitate_livros_ix_xiii.pdf
- Santo Agostinho (2014) *A Doutrina Cristã [De Doctrina Christiana]* Lisboa: Paulus. Tradução do original latino, cotejada com versões em francês e espanhol e introdução Ir. Nair de Assis Oliveira, csa. Lisboa: Paulus ISBN 9788534937276. Disponível em <https://catholicotridentino.files.wordpress.com/2017/11/patrc3adstica-vol-17-a-doutrina-crista-santo-agostinho.pdf>
- Santo Anselmo (2000) *Monologion*. Minneapolis: The Arthur J. Banning Press. [em linha] Disponível em <http://jasper-hopkins.info/monologion.pdf>

LO CAPITAL DEL ARTE NO DEBERÍA SER EL ARTE COMO CAPITAL. LA ERA POSTCOVID, UNA OPORTUNIDAD PARA EVITAR LA COMPLETA DÍSOLUCIÓN DEL ARTE DENTRO DE LA INDUSTRIA CULTURAL

ANTONIO GARCÍA LÓPEZ

España, artista y profesor de la
Universidad de Murcia
webs.um.es/antoniog/miwiki/doku.php

INTRODUCCIÓN

El proyecto curatorial *O Capital* entronca con proyectos anteriores tales como *Dinherio*, o *Dinero-Dinheiro*, que han ido adquiriendo forma de exposiciones, pero también como lugar de encuentro entre artistas-docentes de distintas generaciones. Hoy, el proyecto ha crecido, internacionalizándose, estableciendo sinergias enriquecedoras capaces de construir un discurso estético y conceptual que partiendo de la palabra clave “O Capital”, nos ofrece el punto de vista de una treintena de artistas y profesores procedentes de instituciones universitarias de Lisboa, Oporto, Beira Interior, Valencia y Murcia. Este proyecto tiene una serie de particularidades que lo hacen singular, permitiendo un modelo de comisariado poco convencional. En primer lugar, la doble condición de artistas y profesores de los participantes. Esto ya marca una diferencia respecto al perfil de los *curators* más tradicional. Por otro lado, y no es un asunto menor, tiene su origen en la esfera universitaria como entidad capaz de mantener cierta autonomía y libertad de pensamiento frente a los condicionantes tanto económicos como políticos habituales con los que el arte tiene que medrar.

Podemos decir que eso ha supuesto un planteamiento que atiende más a la investigación artística como posibilidad de proyectar el futuro, de experimentar e indagar sobre sí misma, que a las necesidades económicas de galerías o de instituciones politizadas. Es por ello, que la prioridad en la selección, no ha atendido a cuestiones asociadas al mercado del arte, si no a la capacidad para la creación y la reflexión artística que es posible encontrar al amparo de la Universidad como institución defensora de la pluralidad propia de la cultura. En definitiva “un lugar de producción y transmisión de saber, a salvo de los ritmos, los plazos, las exigencias y los objetivos de la aplicación y la industria, del poder, y de toda injerencia externa” (Moraza, 2008:67). Todo ello siendo muy conscientes de que “La creatividad en las “sociedades del conocimiento” es el resultado de otra regresión cognitiva: El liberalismo extremo tiende a desfuncionalizar todas las estructuras simbólicas e institucionales características de las sociedades culturales” (Moraza, 2018:97-98). Pero a pesar de los peligros de acabar diluidos en la perversa utilización que el poder hace de la cultura y el arte, nos hemos animado a materializar un nuevo proyecto, manteniendo el protagonismo de cada uno de los artistas seleccionados, fomentando la libertad tanto de pensamiento, como de lenguajes creativos, y planteando una dinámicas que fluyen por sinergias adaptables a los espacio-tiempo de la creatividad y no a la tiranía de un cronograma cerrado. Y es que “Aceitar doutrinas pré-estabelecida e utilizar os modelos oficialmente difundidos, é recusar a arte como modo de investigar a vida e a humanidade, é aceitar a arte como ornamento forma e social” (Salteiro, 2018:11).

Es así como pintura, dibujo, fotografía, escultura, o instalación, dialogan junto a los textos que algunos de los artistas-investigadores, han realizado con la sana intención de mostrar alternativas al asunto de la cultura y su inexorable proceso de capitalización.

Una de las directrices a destacar reside precisamente en asumir más allá del propio acto expositivo, la importancia del “debate y la reflexión artística”. Blog, publicaciones en revistas científicas (García López, 2019), o bien en formato libro, *Dinero* (Salteiro, 2016), *Dinero-Dinherio* (García López y Salteiro, 2018), o como el que recoge



FIGURA 1 *Dinero-Dinheiro*, 9 mayo — 4 junio 2018.
Sala de exposiciones José Nicolás Almansa
del Museo de la Universidad de Murcia,
Murcia (España).

la última muestra titulada *O Capital*. Todas estas contribuciones generadas en su conjunto por artistas-profesores del ámbito universitario subrayan la necesidad de proteger el arte como una manifestación en peligro de extinción. Entendemos que tanto el arte como la propia institución Universitaria deben procurar ideales de autonomía donde el conocimiento se anteponga libremente sobre los opacos intereses de las llamadas “industrias culturales” o la capitalización de la cultura entendida como un producto más con el que poder especular (Moraza, 2018)

1. LA PELIGROSA CAPITALIZACIÓN DE LA CULTURA

Es cierto que la idea de salvaguarda de la cultura no es nueva. Es así como la UNESCO en sus postulados del año 1950 aludía a uno de sus objetivos prioritarios como: “la protección de la cultura frente a los envites del desarrollismo”, en el 2005 define “la cultura como factor capitalizable de desarrollo económico” (UNESCO, 2005). Es evidente que desde los años cincuenta el peso del arte como “industria cultural” (Morin y Adorno, 1967) ha ido en progresivo aumento entendido como desarrollo económico, pero esta dependencia tanto de las instituciones públicas como privadas relacionadas con el arte, condiciona a la propia actividad artística doblemente. Por un lado en su propia dinámica constructiva, ya que el proceso creativo connota métodos de trabajo instintivos, y en muchas ocasiones únicos, irrepetibles, y muy ligados no solo a la razón, sino también a la emoción. Ese espacio-tiempo a veces azaroso, necesita de unas condiciones dinámicas que pueden chocar de lleno con el corsé de proyectos perfectamente estructurados con cronogramas y presupuestos detallados que pueden llegar con su normativa a dinamitar la necesaria frescura asociada a los procesos artísticos. Es decir, las dinámicas impuestas por los procesos de admisión en las industrias culturales, chocan con las condiciones que genera el arte cuando surge de la confrontación de ideas, de la investigación entendida a veces como novedad, pero no necesariamente como fin en sí mismo. Pero en la sociedad del conocimiento “la creatividad se convierte en un imperativo, en una nueva forma de inercia. Si la inercia es una resistencia al cambio de estado, parecería paradójico pensar que la creatividad

puede resultar un obstáculo creativo” (Moraza, 2018:97). De ese modo surge la paradoja de observar que la pretendida novedad no es más que una inercia impuesta por un sistema que por defecto le lleva a la obsolescencia programada.

Transcurrido un siglo desde los primeros gestos rupturistas de las vanguardias, cabe reconocer no sólo un desgaste o institucionalización del arte moderno, sino más bien, y sobre todo, la evidencia del origen liberal del arte moderno, y de su institución académica, que causan inexcusablemente su devaluación cognitiva (Moraza, 2018:100).

Esa devaluación cognitiva tiene mucho que ver con una visión pesimista y “homogenizadora” ya precedida por Pier Paolo Pasolini en los años setenta. “Hay una ideología real e inconsciente que unifica a todos, y que es la ideología del consumo (...) el gran mal del hombre no estriba en la pobreza y la explotación sino en la pérdida de singularidad humana bajo el imperio del consumismo” Pasolini (citado por Heras Gröh, 2011)

Con la perspectiva que solo el tiempo puede dar, podemos decir que Pasolini tenía razón, y que hoy el mundo se ha globalizado y se ha llevado muchos ideales por delante. Sin embargo, ese espíritu de libertad asociada a los procesos de creación artística sigue vivo en los artistas que se han sumado a este proyecto. Se trata de una actitud vital que invita a no sucumbir a las prisiones decorativas y a los caminos trazados por los nuevos circuitos de la industria del entretenimiento, o como otros han definido con la expresión: “turismo rápido” (Queiroz, 2017: 22).

Es cierto que el arte no tiene por qué ser ético ni moral, al fin y al cabo siempre ha estado al servicio del poder.

A arte é um instrumento do poder, que a usa, que a abusa e que a maltrata. Dizemos maltrata pelo cerceamento à investigação, à prospecção, à experimentação e à exposição, como é verificável pelos privilégios dados ao museu como imóvel em desfavor do museu como coleção. (Salteiro, 2018: 65)

Un fenómeno que en las últimas décadas ha llevado al Arte a dejarse querer bajo la coartada de una nueva legitimidad haciéndose servicial dentro las nuevas “industrias de la experiencia” diluyéndose y transfigurándose, por pura “hiperreproductividad” (Rodríguez Ferrándiz, 2011:150). Ahora bien, cabe tener muy claro qué precio estamos dispuestos a pagar como artistas, dentro de este proceso transformador al que la nueva era intangible y digital nos está abocando. A colación de este asunto José Luís Brea nos indica que:

Representa de hecho la absorción plena de las prácticas culturales y artísticas por parte de las industrias del ocio y el entretenimiento — y que ello supone probablemente una total impostación de su sentido y significado, (...), e incluso su depotenciación creciente como instrumentos de una acción crítica capaz de implementar nuestras expectativas de aumentar los grados de libertad y justicia social o los de autenticidad en los modos de la comunicación y la experiencia (Brea, 2008:75).

Pero a veces, el artista siente la necesidad de darse un capricho, de hacer uso de su libertad de pensamiento, a pesar de que la lógica de ese capitalismo cultural electrónico, tienda a diluir entre los millones posibles de propuestas, la sinceridad y rebeldía de su acto. Esto, no es lo habitual, pero a veces coincide con situaciones extremas tanto personales como colectivas que nos llevan a saltarnos el decoro. Somos conscientes de que no es sencillo encasillar el proyecto *O Capital*, pero sin duda muestra como denominador común un pensamiento simbólico que liga con la utopía. “La gran misión de la Utopía no es sino la de hacer posible una oposición a la aceptación pasiva del estado actual de los asuntos humanos” (Cassirer, 2003:98). Esa utopía necesaria y colaborativa es la que también perseguimos en este proyecto, ya que “La utopía no es imposible. Ni inherentemente totalitaria. Lo que sucede, avisa Abensour, es que la utopía sin democracia se deteriora, igual que la democracia sin utopía” (Martorell, 2019:19). Y es por eso que lejos de ensalzar la figura del comisario con poderes absolutos, el proyecto *O Capital* se fundamenta en la necesidad de dar voz y protagonismo a los artistas, y por extensión, a lo enriquecedor de sus plurales propuestas.

2. EL PROYECTO CURATORIAL *O CAPITAL* COMO PROCESO CREATIVO

El proyecto *O Capital*, ha contado paradójicamente con escasos medios económicos que han sido compensados con una gran aportación de capital humano. Los artistas-investigadores principalmente portugueses y españoles pertenecen a generaciones diferentes; circunstancia perseguida dada la pluralidad de respuestas pretendidas como método adecuado para aproximarse a un objeto de estudio. Por otro lado se trata también de un proyecto itinerante, de tal forma que a la primera muestra presentada en Lisboa en 2016, le han sucedido entre el 2018 y 2019, cinco localizaciones en España. Pero más allá del impacto y la visibilidad alcanzada, los comisarios de estos proyectos, nos hemos preocupado por el propio proceso creativo.

A forma, não é o facto essencial porque ela é somente o resultado de um processo criativo em permanente actualização através de investigação. Esse processo, fundamentado em pesquisas e análises, concretiza-se numa parte formal inevitável. No final será toda essa informação decorrente ao processo — matérias, processo e forma — que permitirá ao observador uma compreensão da globalidade da obra e desse modo retirar as suas conclusões (Salteiro, 2011: 6)

Es por ello, que el proyecto *Dinero-Dinheiro*, y ahora el proyecto *O Capital* son procesos colaborativos, donde compartir la experiencia de la investigación artística, su reflexión y su puesta en común, aprovechando la inmediatez que otorgan los nuevos medios digitales y la comunicación en la red. Y es que Salteiro concibe el arte como un modo de conexión.

Para o artista, o termo Religare é um “ligar novamente”, “religar” “conectar o que se encontra desconectado”, sem vínculo com a ideia de culto. Ilídio Salteiro se preocupa fundamentalmente com questões atuais, como a globalização e a multiculturalidade. Estamos conectados

full time em rede, mas muitas vezes desconectados de nós mesmos e do indivíduo que está ao lado. A arte é conexão. É tempo de religar (Pereira, 2018: 159).

Del mismo modo, “la imaginación es instrumento de contrapoder porque nos permite pensar en alternativas, poner en entredicho el mundo, subvertir lo real” (Díaz Velázquez, 2016). Bajo este contexto *O capital* es un sincero ejercicio de utopía artística, entendida como una resistencia crítica a la utopía hegemónica que mueve el capitalismo. Es por ello, que el proyecto hace pensar al espectador no solo en la relectura de las obras, si no en su propio papel de productor-consumidor. De este modo, autores como João Castro Silva, Luis Herberto, Concha Martínez, o Antonio García, han optado por lenguajes directos y críticos, apelando a noticias de actualidad y a nuestro posicionamiento como espectadores de una realidad manchada de corrupción y prácticas ilícitas cuyo fin es el enriquecimiento rápido. Otros, como Dora Iva, Diogo da Cruz, Juan José Águeda, Mariano Maestro o José Mayor, plantean metáforas del poder del dinero y su influencia sobre la voluntad y el pensamiento de las personas y su cosificación, traducidos en fenómenos como la explotación laboral y sexual, el adoctrinamiento político y religioso, y las nuevas formas de manipulación y amenaza para las democracias como “La posverdad” (Aparici y García Marín, 2019). Tampoco han faltado alusiones al capital desde una óptica auto-referencial, así Joao Paulo Queiroz, Domingos Loureiro, o Salvador Conesa, han mostrado discursos inscritos en la tradición artística, en sus modelos de exhibición y explotación, donde las referencias a géneros como la figura, el paisaje, o la naturaleza muerta, han dado paso a la ironía más contemporánea. Algunos como Torregar, Francisco Guillén, Olga Rodríguez, Francisca Núñez o Pedro Alonso, han optado por abordar los fenómenos artísticos de la abundancia y del exceso como reinterpretaciones contemporánea de la cornucopia o de la vanitas, por lo que sus discursos enlazan con “la estética de la exuberancia” (Mandoki, 2013:299), pero también con “la danza macabra” (González Zymla, 2014). También hay fórmulas más abstractas, como las de Cristóvão Valente, Ilídio Salteiro, o Álvaro Alonso, capaces de sugerir en su premeditada ambigüedad, la plena implicación del espectador en la reconstrucción del relato, lo azaroso y volátil de la riqueza, o la situación del artista al margen del sistema.

3. LA ERA POSTCOVID, UNA OPORTUNIDAD PARA REPENSAR NUESTRA LABOR COMO DOCENTES-ARTISTAS

El proyecto *O Capital*, lo que sí que ha puesto en evidencia es que es posible otro modelo de exhibición, y reflexión, basado en el apoyo de la Universidad como institución independiente y galante de los valores universales del conocimiento y su libertad para desarrollarlo.

Consideramos que los logros alcanzados en estos proyectos nos animan a seguir buscando utopías. El capital no puede ser el fin en sí mismo del pensamiento humano, y por lógica tampoco lo debería ser de una de sus expresiones más genuinas como es el arte. Si algo nos han mostrado los proyectos colaborativos realizados hasta el momento: *Dinheiro*, *Dinero-Dinheiro*, y *O Capital*, es que otro modo de utilizar el

potencial del mundo electrónico es posible a la hora de conectar a artistas y docentes con la firme vocación de recuperar para el arte su valor colaborativo, social y cognitivo.

También observamos como se ha generado un debate académico sobre la creación, sobre sus modos de enseñanza y exhibición, que han servido de inspiración para la creación de obras, y que ahora comenzamos a ver plasmadas no solo en nuestras propias propuestas, sino en gran parte de las acciones solidarias que los propios artistas han intensificado a partir de la crisis del Covid 19. Un acontecimiento donde la realidad ha superado cualquier guión de ficción catastrofista. Un nuevo contexto donde el confinamiento y la distancia social, han trastocado nuestros hábitos y donde el estado de alarma nos ha llevado a cuestionar el bienestar del que tanto presumíamos. Como ciudadanos hemos podido comprobar en nuestras carnes que la globalización a la que tanto ha contribuido el capitalismo electrónico, no era tan rentable como se nos vendían, que el necesario aislamiento para evitar la propagación de la enfermedad, chocaba con los más elementales derechos individuales, que las noticias falsas se mezclaban con las verdaderas. La guerra comercial abierta entre Estados Unidos y China ya no se realiza con armas convencionales, y los valores democráticos de la sociedad occidental tanto en Europa como en Norteamérica han quedado en entredicho. La incertidumbre se ha transformado en miedo, y con el temor se han desplomado las principales Bolsas del mundo. Una parálisis que ha puesto en valor el teletrabajo y que también ha tenido su lado positivo para el planeta, reduciendo las emisiones de CO2 de un modo impensable. Pero todo esto, ha abierto todavía más la brecha existente entre lo analógico y lo virtual, entre lo físico y lo intangible entre los ricos y los pobres. Por primera vez en mucho tiempo, ha sido posible tomar conciencia de nuestras anteriores dinámicas, para sopesar nuestro papel como consumidores pasivos. Repensar el tiempo presente como una oportunidad de modificar vicios e inercias de nuestros modos de crear que sin darnos cuenta han buscado más la adaptación al capitalismo cultural electrónico que a lo que como seres humanos y principalmente como artistas nos pudiese llegar a satisfacer. Es por ello que encontramos en la crisis vivida, una oportunidad para cuestionar la inercia de lo ya realizado hasta el momento. Preguntas que perfectamente son extrapolables al ámbito de la creación y exhibición artística. ¿Estamos contentos con lo que hacemos como artistas? ¿Consideramos que es conveniente seguir con las inercias del mercado del arte donde las propuestas son rápidamente devoradas por el sistema? ¿Ahora qué momentáneamente es complicada la venta de arte, y que las ayudas a la cultura por parte de los organismos públicos serán casi inexistentes, puede ser un buen momento para cuestionar si el alto precio que se ha de pagar por estar dentro de ese sistema global realmente compensa en cuanto a sus contraprestaciones? Es en esos momentos cuando el compromiso artístico es con uno mismo y por extrapolación con los demás, y se convierte en un canal solidario para transmitir emociones, pensamientos, ideas, realidades, vivencias y no solo las exigencias impuestas a veces por la economía y la autocensura. Y como respuesta a estas preguntas surgen voces desde el ámbito de la práctica artística. “En los tiempos de obediencia obligatoria, en que se recomienda la reclusión doméstica, que permitimos se nos controle a través de los móviles, cámaras de vigilancia, *drones* o fuerzas policiales, lo que propongo es la rebeldía mediante la creación” (Lafita-Gordillo, 2020,

20 de abril). Si algo ha puesto de manifiesto el periodo de aislamiento provocado por la pandemia del Covid 19 es que el artista puede afrontar su arte como un verdadero campo de batalla, donde la lucha no tiene cuartel, porque ya no se ve con necesidad de hacer concesiones y donde el único camino posible es ser útil a la sociedad siendo principalmente honesto consigo mismo. En ese contexto hemos de agradecer la oportunidad de haber dispuesto del Museo Militar de Lisboa como una de las sedes expositivas del proyecto. Un espacio anacrónico que ahora cobra vida, para devolvernos a un escenario dantesco de lucha, de jerga militar, y de continuos avances y retrocesos presentes tanto en la ballata contra la enfermedad, como en las escenas representadas en su pinacoteca, pero también en la propia lucha del arte por su supervivencia cuando el artista vive permanentemente en una economía de guerra. Diálogo entre pasado y presente que ha supuesto, una gran oportunidad para establecer un debate no solo entre artistas de distintas edades y generaciones, algo que ya habíamos hecho anteriormente, sino también entre situaciones y épocas estilísticamente diferentes. Pero como en toda guerra, será necesario plantear estrategias, entre las que cabe aprovechar el potencial de la comunicación *on line*, como oportunidad para que el arte recupere su autonomía y su valor cognitivo, y donde “el aislamiento pueda ser creativo” (Hermsen, 2020, 4 de mayo).

4. CONCLUSIÓN

Es cierto que la pandemia en primera instancia ha servido para evadirse y para llenar un tiempo vaciado, pero si no queremos incurrir en los mismos principios del resto de industrias del entretenimiento, es necesario desde el arte y desde la universidad, repensar el futuro como una realidad donde la comunicación no ahogue al conocimiento y a la emoción, ya que “el arte es un importante instrumento social de las emociones” (Páez y Adrián, 1993:31). Se trata de una socialización emocional donde inevitablemente debe tener cabida la diversidad, la solidaridad, el carácter internacional, y la cooperación interdisciplinar como entes indisolubles ante los peligros del capitalismo cultural absolutista. Ya que si no se hace así “el mercadeo de la cultura y el hecho de que ciertas clases privilegiadas copen la producción cultural”, solo nos llevará al empobrecimiento y a la uniformidad (Losa, 2020, 6 de mayo). Hoy más que nunca se hace necesario devolver al arte su capacidad para trascender al cortoplacismo y poner en valor su relevancia para interpretar al mundo que nos toca vivir, ya que constituye en sí una experiencia singular donde inteligencia y emoción se unen distinguiéndonos como especie. Y es precisamente por esa fusión entre inteligencia y emoción, por lo que no nos cansaremos de defender que lo capital del arte no debería ser el arte como capital.

REFERENCIAS

- Aparici, Roberto y GarcíaMarín, David (2019) *La posverdad. Una cartografía de los medios, las redes y la política*. Barcelona: Gedisa Editorial, ISBN: 987-84-17690-50-2.
- Brea, Jose Luís (2008) *El Tecer Umbral. Estatuso de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac. ISBN: 978-84-96898-32-5.
- Cassirer, Ernst (2003) *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-968-1603-00-7.
- Díaz Velazquez, Yunuen (2016) "El arte de imaginar - Seis reflexiones en torno a la utopía en el arte actual" *Reflexiones Marginales*. ISSN: 2007-8501 Vol.34 (6) [Consult. 2018-12-17] Disponible en URL: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/el-arte-de-imaginar-seis-reflexiones-en-torno-a-la-utopia-en-el-arte-actual/>
- García López, Antonio y Salteiro, Ilídio (2018) *Dinero-Dinheiro: Projeto internacional de investigação artística*. Lisboa: CIEBA, Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes. ISBN: 978-989-8944-08-5.
- García López, Antonio (2019) "Ilídio Salteiro y el proyecto curatorial Dinero-Dinheiro: un comisariado alternativo que da voz a los artistas". *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN: 1647-6158 e-ISSN: 1647-7316. Vol. 10 (25): 56-64.
- González Zymla, Herbert (2014). "La danza macabra" *Revista Digital de Iconografía Medieval*. e-ISSN: 2254-853X vol. VI, (11):23-51.
- Heras Gröh, Álvaro (2011, 17 de octubre). *Pier Paolo Pasolini (1922-1975)* [web log post]. Recuperado de <http://alvaroherasgroh.com/pier-paolo-pasolini-1922-1975/>
- Hermesen, Joke J. (2020, 4 de mayo) El aislamiento puede ser creativo. *El País* Recuperado de: <https://elpais.com/especiales/2020/coronavirus-covid-19/predicciones/el-aislamiento-puede-ser-creativo/>
- Horkheimer, Marx y Adorno, W. Theodor (1998) *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta. ISBN: 84-87699-97-9.
- Lafita Gordillo, Teresa (2020, 20 de abril) (VI) El arte en tiempos de la postpandemia: la sociedad de la obediencia. *El Correo de Andalucía*. Recuperado de: <https://elcorreoweb.es/opinion/columnas/vi-el-arte-en-tiempos-de-la-postpandemia-la-sociedad-de-la-obediencia-NJ6579438>
- Losa, Juan (2020, 6 de mayo) Cuando la precariedad produce una cultura por y para privilegiados. *Público* Recuperado de: <https://www.publico.es/culturas/precariadad-produce-cultura-privilegiados.html>
- Mandoki, Katya (2013) *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI Editores. ISBN: 978-607-03-0470-5
- Martorell Campos, Francisco (2019) *Soñar de otro modo. Cómo perdimos la utopía y de qué forma recuperarla*. Valencia: La Caja Books. ISBN: 978-84-17496-22-7
- Moraza, Juan Luís (2008) "Aporías de la investigación (tras, sobre, so, sin, según, por, para, hasta, hacia, desde, de, contra, con, cabe, bajo, ante, en) Arte, Notas sobre el saber" pp. 35-71, en De Laiglesia, J.F., Rodríguez, M. & Fuentes, S. (Ed.) *Notas para una investigación artística. Actas Jornadas La carrera investigadora en Bellas Artes: Estrategias y Modelos (2007-2015)*. Universidad de Vigo. Recuperado de: http://belasartes.uvigo.es/escultura/_documentos/_not_documentos/notasparaunainvestigacionartistica.pdf
- Moraza, Juan Luís (2018) "Arte en la era del capitalismo cognitivo" *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*. ISSN-e 2174-7563. N° 15: 81-112
- Morin, Edgar y Adorno, W. Theodor (1967) *La industria cultural*, Buenos Aires: Galerna
- Páez, Darío y Adrián, Jose Antonio. (1993) *Arte, lenguaje y emoción*. Madrid: Editorial Fundamentos. ISBN: 84-245-0651-0.
- Pereira, Cláudia Matos (2018). "Ilídio Salteiro: pensamento, Partilha e Comunicação Visual, a pintura contemporânea como ato de religare" *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN: 1647-6158 e-ISSN: 1647-7316. Vol. 9 (22): 148-159.
- Queiroz, João Paulo (2017) "Mundus novus: algumas cartas para Ilídio Salteiro" pp.21-26, en Salteiro, Ilídio. *Faróis e Tempestades, anotações sobre um processo artístico*. Lisboa: FBAUL-CIEBA, ISBN: 978-989-8771-92-6. [Consult. 2018-12-16] Disponible en URL: https://issuu.com/i.salt/docs/farois_e_tempestades_anota_oes
- Rodríguez Ferrándiz, Raúl (2011) De industrias culturales a industrias del ocio y creativas: los límites del «campo» cultural. *Comunicar*, XVIII(36),149-156. [fecha de Consulta 27 de Mayo de 2020]. ISSN: 1134-3478, doi:10.3916/C36-2011-03-06

Salteiro, Ilídio (2018) “No acto de pintar” pp.9-12, en *Uma Viagem na Minha Terra*, Covilhã: Museu de Lanifícios, Universidade da Beira Interior, ISBN: 978-989-654-444-7. [Consult. 2018-12-16] Disponive en URL: https://issuu.com/i_salt/docs/catalogo_ilidio_salteiro

Salteiro, Ilídio (2018) “Antonio García López: Colagem e Política como processo de Pintura.” *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN: 1647-6158 e-ISSN: 1647-7316. Vol. 9 (21): 60-66.

Salteiro, Ilídio (2011) “A Pintura na relação Artes, Ciências & Humanidades” [Consult. 2018-12-17] Disponible en URL:<http://www.arte.com.pt/text/salteiro/pinturaciencia.pdf>

Salteiro, Ilídio (2016) en *Dinheiro*, Lisboa: FBAUL-ISEG, ISBN: 978-989-8771-54-4.

UNESCO (2005). *Hacia las sociedades del conocimiento*. París: Ediciones UNESCO

DAS KAPITAL.

**DESPLAZAR LOS INTERESES
DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA,
REIVINDICAR EL SILENCIO,
ASUMIR LA CONCIENCIA
DE CLASE, Y SUBSISTIR EN UN
SISTEMA VIRAL NEOCAPITALISTA**

RICARD HUERTA

El “capital” como concepto, y su desarrollo histórico en tanto que “capitalismo”, está directamente vinculado al libro *El capital*, escrito por Karl Marx, publicado por vez primera en 1867. Este libro es la clave que determina la explicación de todo un proceso económico que ha dado sentido a numerosos avances y resultados en la relación dialéctica que se establece entre trabajadores y empresarios durante la historia moderna. También el concepto “marxismo” abarca todo un universo de posibilidades políticas, artísticas, de reflexión, creación e investigación. La defensa de la clase trabajadora ante el empuje del capital ha sido una de las luchas más importantes de la humanidad en los últimos siglos. En esta línea argumental, el neoliberalismo ha llevado a sus límites la presión desde la modernidad capitalista. Una de las características más relevantes del capitalismo es su propensión a generar “crisis”. Y actualmente nos encontramos en una verdadera crisis global, que parte de un virus, pero que evidentemente tendrá repercusiones a todos los niveles. Debemos protegernos del virus, pero también de los abusos del capitalismo a ultranza.

Una de las lacras que define al capitalismo neoliberal es el fomento de actividades lucrativas excesivas, acciones de tipo económico que benefician a unos pocos y perjudican a muchísimas personas. Entre estas situaciones cabe destacar el aumento de la corrupción. Este mal es un verdadero lastre que se hace mucho más evidente en los países occidentales llamados “pobres”. Los países del sur de Europa (Portugal, España, Italia y Grecia) formamos una comunidad de países “pobres”, a quienes se nos ha llegado a denominar “PIGS” (cerdos), por las siglas iniciales de cada país. Somos pobres en relación con los países del norte de Europa. La corrupción es un lastre que nos perjudica mucho más, ya que la “pobreza” atrae sobremanera a la gente corrupta. La corrupción ha resultado especialmente visible entre quienes tienen contacto más directo con el poder: políticos y empresarios. En muchos casos la política y la actividad empresarial van de la mano, lo cual favorece la aparición de personajes corruptos, que además tienen una enorme representación mediática, son famosos. En el caso que ahora nos atañe, en lo referido a mi obra *Das Kapital*, debemos tener muy en cuenta estas constantes: abusos del capitalismo y el neoliberalismo, así como la corrupción política, económica y empresarial.

Un personaje corrupto que fue famoso durante los años del “boom inmobiliario” en España (la década anterior a la crisis de 2008) fue el valenciano Alfonso Rus. Durante los tiempos nefastos en que fue alcalde de Xàtiva, la actividad cultural estuvo marcada por la mediocridad más espantosa, los conciertos de cantantes corruptos, y la prohibición de actuaciones y grupos de teatro, en caso de no ser “adictos al régimen”. Este macabro personaje también fue presidente de la Diputación de Valencia y del Club de Fútbol Olímpic de Xàtiva. En 2013, el técnico de la Casa de Cultura de Xàtiva me pidió que participase en una exposición colectiva. Acepté la invitación. Decidí pintar un cuadro para la ocasión. Dando paso a la ironía, o incluso al sarcasmo, decidí pintar una portada del libro *El Capital*, de Karl Marx. Las obras se exhibieron en los balcones de las casas históricas de la calle Montcada de Xàtiva, que era el lugar al aire libre donde tenía lugar la Feria. Ya que se trataba de una Feria del Libro, pensé que era muy adecuado. Era una forma de rebelarme, desde la creación artística, contra los abusos del Rus y de tantos corruptos que pululaban por entonces. También me



FIGURA 1 *Das Kapital*. Sara Huerta y Ricard Huerta, 2013. Pintura sobre lienzo.

animó el hecho de poder hacer esta obra junto a mi hija Sara, que estuvo encantada de que trabajásemos juntos. La obra es un enorme lienzo de 190 x 155 cm. En realidad es como un gran diseño de portada de libro, donde domina el color rojo (color revolucionario por excelencia), donde una estrella central domina la composición.

El lienzo estuvo expuesto en un balcón de la Calle Montcada de Xàtiva durante la Feria del Libro de esta ciudad en 2013. Mientras estaba en marcha esta feria al aire libre, una impresionante tormenta, acompañada de una lluvia constante que duró varios días, provocó gravísimos daños a la pintura. Nadie tuvo la precaución de resguardar la pintura de las inclemencias atmosféricas. Algunos de los artistas que participaban fueron personalmente a recoger sus trabajos durante la tormenta. Yo no vivo allí, por lo que no pude resguardar la obra del azote del agua. Actualmente todavía estoy esperando unas disculpas por parte del Ayuntamiento. Conservo fotografías de lo que había sido la pintura, donde se puede ver el diseño en fondo rojo donde aparece una estrella amarilla. Supongo que el hecho de que la obra estuviese dedicada a uno de los libros más emblemáticos y leídos de la historia, un libro quemado por los nazis y perseguido por las dictaduras fascistas, no debió hacer mucha gracia a la gente del Rus y del Partido Popular. Era una forma muy sencilla de rebelión, ya que solamente se trataba de un diseño de portada del libro de Karl Marx *Das Kapital*.

Hablamos de la época en que fue alcalde de la ciudad el Rus, miembro del Partido Popular, una organización política inundada de casos de corrupción, y declarada por la justicia como entidad corrupta. Al tratarse de un encargo de la persona responsable de la Casa de Cultura, pensé que era una forma de colaborar con esta celebración. Pinté el cuadro con mi hija Sara, que lo firma como coautora. Disfrutamos muchísimo pintando juntos aquel cuadro, al tiempo que ella pudo saber más sobre el libro *El capital*, y todo lo que significa este concepto.



FIGURA 2 Pintando el cuadro *Das Kapital* con mi hija Sara Huerta.



FIGURA 3 *Das Kapital*. Sara Huerta y Ricard Huerta. Restos de la pintura original tras haber sido expuesta al aire libre sin ninguna protección.

Como *El Capital* es uno de los libros más leídos de la historia, pensé que estaba bien dedicarle una portada, para que colgase de un balcón de Xàtiva durante la celebración de la Feria del Libro. Pero los desperfectos que causó la lluvia en el lienzo fueron graves. En la imagen (figura 3) podéis comprobar en qué estado llegó a nuestra casa el cuadro *Das Kapital*.

Para mí hay mucho de silencio ahí, en esas marcas. El estado lamentable del cuadro se asemeja al estado de las personas que han sufrido represión y que durante décadas han tenido que silenciar su dolor. En casos así, es el silencio lo que se ha transformado en patrimonio. Otro elemento que tiene de paralelismo visual el cuadro *Das Kapital* es que se asemeja a la bandera de la ciudad de Xàtiva, que es una bandera de color rojo, con un escudo en el centro de color amarillo. Este era otro juego que quise expresar en el cuadro, la relación de la portada de un libro con la bandera de la ciudad.

Xàtiva es una ciudad histórica, situada a 60 km. al sur de València. Es el lugar donde nacieron los papas Borja, un dato que suele situar mejor el punto geográfico y la importancia histórica del lugar. Xàtiva fue incendiada y completamente destruida en 1707 por Felipe V, el primer rey Borbón que gobernó en España. Debido a este acto de destrucción y quema de la ciudad de Xàtiva, a sus habitantes se les llama “socarrats”, un término difícil de traducir, algo así como “resquemados”. ¡Imaginad por un momento el patrimonio histórico que perdimos en el incendio! Entre los personajes ilustres más recientes de Xàtiva está el conocido cantautor Raimon, que con sus canciones supo desafiar al franquismo. La canción “Al vent” fue un himno que representó a toda la gente que se enfrentó a los abusos del dictador Franco durante las últimas décadas de la dictadura. Puede que tengáis en mente la figura volteada de Felipe V. Se trata del cuadro que se exhibe boca abajo en el museo de Xàtiva. Esta posición invertida del cuadro del primer Borbón, autor de la destrucción e incendio de la ciudad, se



FIGURA 4 Bandera de la ciudad de Xàtiva con diseño similar al del cuadro *Das Kapital*.

debe al historiador Carlos Sarthou, quien decidió ejercer su rebeldía con este gesto tan peculiar girando del revés la pintura del retrato del rey.

Al hablar de patrimonio y arte quisiera defender la idea del silencio como patrimonio. Se trata de una cuestión que he trabajado en diferentes acciones artísticas y educativas. Normalmente hablamos de patrimonio material e inmaterial. Desde lo personal tiendo hacia el estudio autoetnográfico. El silencio forma parte de mi trayectoria, tanto personal como profesional. Reivindico el silencio como patrimonio. Lo explico a partir de una obra pintada a principios de 2019. Se trata de un lienzo de tamaño considerable, una pintura de casi dos metros de altura. Es un homenaje a dos personas cuyos nombres son peculiares: *Filiberto y Nicomedes*. Filiberto es el nombre de mi abuelo paterno. Nicomedes es el nombre del abuelo paterno de mi marido Germán Navarro Espinach. Ambos estuvieron presos en las cárceles franquistas desde 1939 hasta 1944. ¡Cinco años encerrados en las cárceles de Franco! ¡Cinco años cumpliendo condena por haber sido fieles a la República, por haber formado parte de organizaciones anarquistas y socialistas! El cuadro se expuso por primera vez en una muestra de homenaje, en recuerdo de los centenares de personas que murieron en Xàtiva durante el bombardeo de la estación de tren de Xàtiva en 1939, durante la Guerra Civil. La pintura fue un encargo de Miquel Mollà, quien desde la Concejalía de Memoria del Ayuntamiento de Xàtiva (ahora con mayoría socialista) me invitó a formar parte de la exposición titulada *Terrabastall, 80 anys després del bombardeig de Xàtiva*.

El bombardeo de Xàtiva en 1939 fue una especie de Gernika, un ataque contra la población civil, un acto despiadado en el que murieron centenares de personas, y muchas más resultaron heridas. Se ha hablado poco del tema. Hasta ahora no había ningún cuadro que lo reivindicase, al contrario de lo que ocurre con el célebre Gernika, elemento icónico que conocemos desde el arte gracias a la pintura de Pablo



FIGURA 5 Retrato del rey Felipe V en el Museu de l'Almodí de Xàtiva.



FIGURA 6 *Filiberto y Nicomedes*. Ricard Huerta, 2019. Pintura sobre lienzo.

Picasso. Este bombardeo aconteció durante los últimos momentos de la Guerra Civil. Los aviones italianos fascistas bombardearon Xàtiva. Murió mucha gente. Yo había oído hablar a mi abuela de este hecho histórico, cuando relataba el horror de los cuerpos mutilados, de los miembros mutilados que colgaban de los árboles.

En 2019 la pintura formó parte de la exposición organizada por la Concejalía de Memoria del Ayuntamiento de Xàtiva, en recuerdo de las víctimas. Pinté este cuadro como homenaje a dos personas que estuvieron en la cárcel, dos hombres que pasaron cinco años de sus vidas en las prisiones de Franco. Se trata de algo que está vinculado a mi historia personal, ya que Filiberto es mi abuelo paterno. Yo no supe que todo esto había ocurrido hasta que fui adulto. Todos estos hechos crueles habían permanecido silenciados durante mi infancia. Mi familia ha perpetuado el silencio, al igual que muchas otras familias de represaliados del franquismo. Décadas de silencio por el miedo a las represalias. Es el silencio lo que reivindico aquí como patrimonio.

Cuando presenté el cuadro en Xàtiva mucha gente conocida empezó a hablarme de sus familiares que también habían estado en prisión, en las cárceles de Franco, un tema sobre el que no habíamos compartido información jamás. El silencio es para mí algo muy importante, porque ha formado parte de la trayectoria familiar. En una familia de represaliados el silencio forma parte de su patrimonio. No hablar de las cosas, por miedo, por prudencia, es lo habitual. Otra cosa que también entendí fue el motivo por el que nadie me dijo que mi abuelo había estado en la cárcel. A la cárcel van los criminales, la gente que ha cometido un delito, los delincuentes. En las familias no se habla de ellos por vergüenza. Pero os tengo que decir que, en este caso, para mí Filiberto es un héroe, una persona que defendió la Democracia y la República, que era

en su momento el gobierno legal, votado democráticamente. Filiberto nunca fue un delincuente, pero la familia siempre había ocultado esta parte de su historia, posiblemente por miedo a la represión. Lo cierto es que este tipo de cuestiones acaban convirtiendo el silencio en un elemento patrimonial de primer grado.

La pieza *Filiberto y Nicomedes* fue realizada para la exposición *Terrabastall*, conmemorando el 80 aniversario del bombardeo de la Estación de Xàtiva. Es una pintura de historia, con historias. Junto al cuadro se dispuso una cartela explicativa en la que se podía leer el texto siguiente: “Soy hijo de familia de represaliados por el franquismo, si bien en casa nunca se hablaba ni de la Guerra ni de la Posguerra. Había miedo. Había, sobre todo, silencios. Actualmente estoy casado con Germán Navarro Espinach. Ambos tuvimos a nuestros abuelos paternos encerrados en las cárceles de la dictadura franquista durante cinco años, de 1939 a 1944. Sus nombres eran Filiberto Huerta (mi abuelo paterno) y Nicomedes Navarro (el abuelo paterno de German). Hace unos años fuimos al Archivo Nacional de Madrid, para consultar el repositorio del programa PARES, y revisar los expedientes de las sentencias por las que fueron condenados nuestros abuelos (inicialmente a pena de muerte, que luego se conmutó por cadena perpetua). Las sentencias de ambos juicios son idénticas. Hemos llegado a especular sobre la posibilidad de que se conociesen en la cárcel. Pero eso es algo que no se podría averiguar fácilmente a estas alturas. Los respectivos nietos de Filiberto y Nicomedes actualmente estamos casados. Este es un homenaje póstumo a nuestros abuelos, a los hombres valientes que lucharon contra la dictadura franquista. Filiberto era anarquista. Nicomedes era socialista (fue alcalde de Sinarcas). Filiberto vivió muy de cerca el bombardeo de la Estación de Xàtiva. Los colores del cuadro son el negro y el rojo, como la bandera anarquista de la CNT. El color identificativo de los anarquistas es el negro, mientras que los comunistas y los socialistas se familiarizan con el color rojo. Nicomedes era rojo, Filiberto era negro. Una de las pocas cosas que escuché cuando era pequeño sobre la guerra fue precisamente esta idea de los colores (los colores de los perdedores). Los fascistas, los ganadores, eran los “azules”. También recuerdo vagamente los comentarios de mi abuela Pepa cuando explicaba con horror el bombardeo de Xàtiva, cuando hablaba de la catástrofe, de los cuerpos desmembrados, de la gente ayudando como podía, del terror que se transformó en silencio durante las décadas del franquismo.”

Otro aspecto a destacar de la pintura es que se trata de un palimpsesto. Esta misma tela estuvo expuesta en la Feria del Libro de Xàtiva en 2013, durante los tiempos nefastos en que el Rus fue alcalde de Xàtiva. Se trata de un palimpsesto, ya que detrás de la tela de *Filiberto y Nicomedes* todavía se pueden ver los restos de aquella pintura titulada *Das Kapital*. Pero lo que vemos ahora es una sombra silenciada de lo que fue la pintura original. Los reyes Filiberto y Nicomedes, según dicen las leyendas y también la documentación histórica, tuvieron una relación muy estrecha, más allá de la amistad, con sus respectivos compañeros hombres. Muchas historias para contar. Nicomedes es el abuelo paterno de mi marido. Yo estoy casado con el nieto de Nicomedes, y lo cierto es que conversamos bastante sobre estas cuestiones, posiblemente porque mi marido es historiador, y no está dispuesto a silenciar la historia. La primera vez que salió este tema fue hablando sobre la Guerra Civil. En aquella

conversación descubrimos por casualidad que nuestros respectivos abuelos paternos habían estado en la misma cárcel durante cinco años.

Me emociono mucho cuando hablo sobre estas cuestiones. La lucha de la clase obrera estuvo lejos de reivindicar las disidencias sexuales, algo que actualmente ya no ocurre. Creo que todo el silencio acumulado durante décadas sale a borbotones de mi interior, con la intención de no perpetuar el silencio, con las ganas de sanar esa herida, de dejar de alimentar ese llanto que nunca fue (López Fdez-Cao, 2016). Surgen algunas preguntas, ¿se conocieron Filiberto y Nicomedes?, ¿vivieron cinco años en la misma prisión, junto a miles de personas encarceladas, sin conocerse? Son cuestiones que ahora no podemos saber, ni resultará fácil averiguar. Filiberto y Nicomedes han muerto, pero este cuadro se convierten en un homenaje a ellos, un homenaje a las personas represaliadas injustamente. Son patrimonio silenciado, por lo que reivindicó aquí el silencio como patrimonio.

Los colores de esta pintura palimpsesto son los de la bandera de la CNT, que era la organización anarquista más importante en España durante la década de 1930. Mi abuelo Filiberto era anarquista, Nicomedes era socialista. El juego de simbologías está también en la combinación de colores entre ambos. La historia paralela (de disidencia sexual), que considero muy interesante, es que Filiberto y Nicomedes son reyes históricos que también son conocidos porque tuvieron relaciones homosexuales. Y la historia lo cuenta, por lo que descubrimos todo un relato que consigue romper el silencio. Especialmente el silencio de las disidencias. Y si bien quiero defender el silencio como patrimonio, también planteo la posibilidad de romperlo, para evitar así el estigma hacia las personas marginales. Soy activista LGBT y tengo conciencia de clase, con lo cual planteamos una cuestión que va más allá de lo personal, de modo que entra en el terreno de lo social. Evidentemente lo personal es político, pero la lucha por los derechos humanos también lo es.

Nuestras vidas son como un palimpsesto. Incluso el silencio y las sucesivas capas de silencio se pueden convertir en palimpsestos. El lienzo *Filiberto y Nicomedes* se convierte en un palimpsesto de sucesivos silencios. En realidad este lienzo fue otro cuadro por la parte de atrás. El cuadro *Das Kapital* que se me pidió en 2013 para una celebración del día Mundial del Libro en Xàtiva. Cuando de nuevo se me pidió colaborar fue cuando surgió la idea de pintar sobre la misma tela, en la parte posterior, el cuadro *Filiberto y Nicomedes*, porque para mí formaban parte de una misma historia, de una tradición, de una obsesión por oscurecer, por eliminar determinadas tendencias o pensamientos. Son las dos caras de una misma moneda, la insistencia en callar las ideas políticas de la disidencia. Por eso yo defendiendo el silencio como patrimonio, el silencio como lucha callada pero efectiva. Soy una persona muy tranquila, muy pacífica y cuando se me agrede, una de mis defensas es el silencio. El silencio como estrategia de defensa. Intuyo que eso forma parte de una tradición familiar, de una apuesta por el silencio.

personajes tan fascinantes como Ricard Giralt Miracle, Joan Brossa, Antoni Tàpies, o Alexandre Cirici Pellicer (que firmaba sus diseños con el pseudónimo “Zen”). La obra *4'33* de John Cage es un clásico de las partituras para piano. Es un prodigio, cuya interpretación nos traslada a la tradición oriental y a la pasión por el silencio. El silencio como arte. El silencio es necesario. El silencio como patrimonio es un derecho.

El silencio forma parte de lo que ocurrió durante las décadas de 1980 y 1990 en relación con la pandemia del sida, en los primeros años de la propagación del VIH. Los movimientos LGBT a nivel mundial irrumpieron con la idea de que el silencio mata. No hablar de las cosas de forma clara y abiertamente provoca miedos, algo que resultó evidente la evolución del sida en las décadas de 1980 y 1990 en Estados Unidos. La tradición del movimiento reivindicativo LGBT es muy importante en Estados Unidos y en Europa. Al inicio de la pandemia del SIDA, el error fue considerar que existían “grupos de riesgo”, entre los cuales destacaba el colectivo homosexual. Incluso llegó a hablarse de una plaga divina. Esto supuso que no se aplicasen las medidas adecuadas, provocando miles de muertos, a causa de lo que posteriormente se denominaron “prácticas de riesgo”.

La lucha del movimiento LGBT por defender los derechos de las personas afectadas por el VIH (el sida fue mortal hasta 1996) generó todo un fenómeno de alcance global (Marche, 2017). Hubo muchas manifestaciones, marchas reivindicativas en las que se le exigía a los gobernantes (Ronald Reagan, Margaret Thatcher, Juan Pablo II) que tomasen medidas. Tal y como analizó Michel Foucault (2011), el poder tiene formas muy sutiles de entrar en la vida de las personas. Empoderarse de elementos artísticos por parte del movimiento LGBT ha significado la generación de hazañas increíbles. Muestra de ello es la iconografía LGBTIQ, un verdadero compendio visual de muchas realidades actuales vinculadas al respeto por las minorías. ¿Cómo transmitir esta idea del silencio desde el patrimonio y el arte? Yo creo que es posible. De hecho está tan interiorizado, que se convierte en algo muy significativo. Cuando hacemos visitas a en museos, si la forma de trabajar con el grupo es realmente atractiva, las personas permanecen en silencio, de modo que el interés les lleva al silencio. El silencio es importante en determinados momentos de una visita, precisamente para intensificar la relación con el espacio, con las piezas, incluso con las personas que tenemos al lado (Huerta, 2011). Hay que callar de vez en cuando, dar paso al silencio, y dejar que cada cual pueda reflexionar.

En relación con la lucha política, y la implicación personal en las reivindicaciones sociales, retomo a Susan Sontag, quien se implicó en la lucha contra el sida, y fue consciente de la importancia de dar visibilidad a este problema (Sontag, 2003). Desde concepciones ultraconservadoras se ha insistido en marginar a las personas portadoras del VIH. Se criminalizó al colectivo LGBT y se quiso invisibilizar doblemente el problema, marginando a los enfermos y ocultando la verdadera causa de la enfermedad (Éribon, 2014). De nuevo el silencio como pauta.

Ante la posibilidad de convertir el silencio en un patrimonio, en un derecho compartido, en ocasiones romper el silencio supone un acto de justicia histórica. Jacques Le Goff introduce el concepto “documento-monumento”, aquello que hace que un grupo se sienta muy identificado, un escrito o una imagen que unen a un



Esta fotografía es de Filiberto, que murió cuando yo tenía 14 años. Nunca me dijo que había estado en la cárcel. De pequeño jugaba con él. Era arriero, me subía a su caballo. No puedo imaginar cómo llegó a sufrir, y menos aún cómo fue capaz de transformar en silencio ese sufrimiento. Pasó cinco años en las cárceles del franquismo, condenado a muerte. Su figura renace gracias a la curiosidad de Germán, mi marido, que es historiador. Fuimos a Madrid para buscar en el programa PARES los respectivos juicios, porque nuestros abuelos estuvieron condenados a muerte. En 1943 se les conmuta la pena de muerte por cadena perpetua. En 1944 salen de la cárcel. Las sentencias de ambos son idénticas. Los papeles donde se condena a ambos a la pena capital parecen documentos calcados. En realidad es el mismo documento, en el que solo cambian los nombres. Y aquí hay un elemento que para mí es fundamental: la imagen. La imagen de la foto del carné de Filiberto es la única imagen que conservo suya.

Roland Barthes habla sobre la muerte desde lo personal en su obra *Cámara lúcida*. Para el autor existe un elemento que viene a perturbar el *studium*, un elemento que denomina *punctum*, que es también pinchazo, pequeña mancha, pequeño corte, y casualidad. Para Barthes el *punctum* de una foto es “ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)”. Dice que “habiendo así distinguido dos temas en la Fotografía (pues en definitiva las fotos que me gustaban estaban construidas al modo de una sonata clásica), podía ocuparme sucesivamente de uno y de otro” (Barthes, 2005). La huella que deja en mí la fotografía de Filiberto en su DNI genera desde luego un efecto punzante que puedo comprender mejor gracias al relato semiológico que nos descubre la semiología.

Creo que el silencio es muy importante en el arte, en la tradición del arte, casi tan importante como la ironía (Huerta, 2019). Se trata de temas de los que se habla poco. Considero relevante elaborar un discurso sobre estas cuestiones. John Cage es uno de los grandes compositores del siglo XX, que nunca ocultó su homosexualidad. John Cage compuso la pieza titulada *4'33"*. Se trata *de* una composición para piano donde la partitura es un pentagrama con silencios. Para interpretarla, el pianista se sienta delante del piano y está 4 minutos y 33 segundos en silencio. John Cage era un gran amante de la cultura japonesa, del zen. Durante la elaboración de mi tesis doctoral trabajé mucho con profesionales de Barcelona que eran apasionados de la cultura zen, de modo que el silencio está muy presente en sus obras. En su momento entrevisté a

colectivo de modo especial (Le Goff, 1991). Un documento, que puede ser una carta puebla, o bien una foto de la ciudad. Es interesante porque cada persona tenemos nuestro propio “documento-monumento”, y cada colectivo también lo tiene. Todo esto nos une. Urge entonces llevar el silencio, lo que se ha silenciado, al terreno de lo compartido, a partir de documentos-monumentos que podamos reivindicar, de modo que nos apoderamos de ellos.

En estos momentos la tecnología digital resulta asequible, práctica y necesaria. Pero lo importante siguen siendo las poéticas de la imagen (Patiño, 2017). En cualquier caso, existe una tecnología que para mí es tremendamente importante: el alfabeto, que utilizamos cada día, y además es milenaria. Reivindico la pasión por el alfabeto, algo que compartimos con muchísima gente, porque el alfabeto puede servir para educar en el respeto. Creo que el libro *El artesano* de Richard Sennett resume muy bien la mayor parte de las cosas que estoy intentando contar, cuando defiende la idea de que el artesano es la persona que hace bien las cosas (Sennett, 2013).

La tecnología del alfabeto es muy sofisticada, y al tratarse de una tecnología milenaria nos ofrece muchísimas posibilidades. Trabajo el alfabeto como entorno visual (Huerta, 2016). En el cuadro *Das Kapital*, al igual que en la pintura *Filiberto y Nicomedes*, he utilizado letras. En mi trayectoria investigadora el alfabeto ha estado siempre presente como motivo u objeto de investigación, trabajo del alfabeto como imagen, no tanto como forma verbal, sino como forma visual (Huerta, 2020). Incluso organizamos nuestro espacio a través del alfabeto, ya que nuestra mente ha integrado de forma contundente las formas del alfabeto, las formas geométricas del alfabeto.

SUPERAR EL SILENCIO

Soy artista y profesor de educación artística. Creo que al colectivo docente nos une la idea del palimpsesto, es decir, la posibilidad de ver nuestras vidas como un palimpsesto. Un palimpsesto es un texto que está escrito sobre un material que se utilizó anteriormente para escribir. La idea de palimpsesto me resulta muy atractiva, del mismo modo que el concepto de observar nuestra propia vida como un palimpsesto, como una suma de experiencias. Los silencios son capas del mismo palimpsesto que nos identifica.

Estableciendo una idea del silencio como patrimonio, reivindicando las poéticas de la ausencia, y asumiendo la posibilidad de que las poéticas sean capaces de transformar la sociedad, desde un posicionamiento reivindicativo, podemos dar cabida también a la idea de lucha como ilusión, como utopía. Por otra parte, y como elemento patrimonial, no debemos perder de vista que el alfabeto es una tecnología muy sofisticada, que utilizamos de manera cotidiana. Bruno Munari, uno de los grandes defensores de la educación en diseño durante el siglo XX, insistía en la importancia del diseño en nuestras vidas, en nuestra relación con el ambiente. El tema del diseño es tremendamente importante, ya que al revisar el discurso social del diseño encontramos muchos nexos entre patrimonio y tecnología. València, la ciudad donde vivo y trabajo, ha sido nombrada capital mundial del diseño para 2022. Ortega y Gasset decía que “a los valencianos os pierde la estética”. Y yo soy valenciano.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (2005). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Éribon, D. (2014). *La société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*. Paris : Flammarion.
- Foucault, M. (2011). *Historia de la sexualidad I: la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Huerta, R. (2011). Maestros, museos y artes visuales. Construyendo un imaginario educativo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 23(1), 55-72. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2011.v23.n1.5
- Huerta, R. (2016). Alfabetos en series. Creación artística a partir de derivas gráficas urdidas con letras. *Tropelías*, 26, 17-28. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2016261411
- Huerta, R. (2019). *Arte para primaria*. Barcelona: UOC.
- Huerta, R. (2020). El diseño de letras como entorno visual para educar en diversidad, *Artseduca*, 25, 5-22. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Artseduca.2020.25.1>
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- López Fernández-Cao, M. (2016). Curar las heridas. La creación para evocar la ausencia. La memoria de la escritura. La memoria del cuerpo. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 11, 365-384. DOI: <https://doi.org/10.5209/ARTE.54139>
- Marche, G. (2017). *La militance LGBT aux États-Unis Sexualité et subjectivité*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Patiño, A. (2017). *Todas las pantallas encendidas. Hacia una resistencia creativa de la Mirada*. Madrid: Fórcola.
- Sennett, R. (2013). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

DINHEIRO VIVO, ARTE VIVA

ILÍDIO SALTEIRO

O dinheiro mexe, corre, sufoca, atormenta, inquieta.

A relação entre arte e o dinheiro sempre foi uma realidade lógica e razoável. Não existe Arte sem investimento de meios logísticos, humanos e materiais. Não há arte sem artista e não há arte sem matéria, seja esta do domínio físico ou do domínio mental. E um investimento que será sempre traduzível em dinheiro.

O dinheiro é o sistema que ordena a sociedade moderna normalizando o valor das coisas sólidas, líquidas, gasosas e de todos os outros estados possíveis da matéria.

Ele circula entre nós como um rio entre montanhas caminhando sossegadamente e confortavelmente entre territórios férteis ou agrestes, sugando-lhes a seiva que garante a vida dentro de si.

O valor depende do frenesim do quotidiano, depende do movimento e da dinâmica das pessoas, dos seus interesses pessoais, da sua ambição. Quando se gosta de ter o que o outro tem, estamos a estabelecer um valorizar sobre algo, não importa o quê. E se houver muita gente a desejar ter aquilo que o outro tem, mais valioso isso se torna (Lazarate, 2019). Estamos perante um jogo, uma espiral de concorrência movida por uma ambição subjacente que contribuirá para que alguma coisa atinja valorizações inimagináveis num curto espaço de tempo.

O Dinheiro e a Arte andam lado a lado neste jogo de corridas constantes divergindo e convergindo, de um modo controlado, mas também descontrolado enquanto assunto imprevisível.

A numismática tem sido o lugar para esfinges, de imperadores, de reis e rainhas dos mais variados tempos detentores do poder legitimador do valor de cada moeda cunhada na matéria ouro, bronze, prata ou outra. No panorama da Pintura ocidental com raízes na antiguidade clássica e no cristianismo salientamos o tema do dinheiro a partir de uma narrativa bíblica de S. Pedro, incrédulo, a retirar, da boca de um peixe que se deixou pescar, uma moeda indicada por Jesus Cristo e seria para pagar o tributo devido ao representante do imperador romano na Galileia, uma pintura de Masaccio (1401-1428) intitulada *Pagamento do Tributo* de 1425 e que se encontra na Santa Maria do Carmo em Florença. Ou numa perspetiva mais moderna e num contexto de uma nova sociedade dominada pela atividade bancária, a representação de muitos cambistas, prestamistas e banqueiros no século XVI como por exemplo *o Cambista e a sua Mulher* de 1514, de Quentin Matsys (1466-1530). Este motivo tornou-se frequente por causa da importante redescoberta do retrato como género no seio de uma nova classe social “com Dinheiro” e com capacidade para ser encomendadora. Ou ainda as representações carregadas de sentido crítico e antropológico, da cabeça de índio na série *Índios e Cowboys*, de 1986, de Andy Warhol (1928-1987). Ou também, mais recentemente o projeto *Art is Money – Money is Art*, de Edoardo Marcenaro, a partir de uma nota de dólar, que teve a participação de Banksy, de Andy Warhol, de Keith Haring, entre muitos mais artistas. Nesta exposição em abril de 2019, em Nova Iorque, os artistas foram convidados a mostrar a fluidez da natureza do dinheiro, através de uma metodologia que utiliza a ironia, que mina o sistema por dentro, que promove a sabotagem estética, para subverter o poder do dinheiro. Redesenhando e pintando sobre notas, estas obras são provocadoras, porque ironizam sobre o valor fiduciário, explorando conceitos de riqueza, poder, equidade, justiça e criatividade (Marcenaro, 2019).

PODER

O modo como se articula a Arte e o Poder é uma relação assumida por todos. Fruto das suas características físicas, matéricas e tecnológicas, a arte sempre se relacionou bem com o poder quer por iniciativa dos artistas quer iniciativa de encomendadores, colecionadores ou mecenas, individuais ou coletivos, sabendo de antemão que os objetivos destes são objetivos faraônicos, imperiais, senhoriais, religiosos, burgueses ou populares de entretenimento.

O imperador, o rei, o estado, as igrejas, os homens ricos, o poder em geral investe dinheiro num “bem único” porque essas características formais únicas e que também são indivisíveis, garantirão a unicidade do seu valor.

São aqueles que justificam, que apoiam que colaboram na investigação que o artista realiza no trabalho do seu atelier, como espaço onde a Vida decorre ao sabor de um tempo infinito.

Esses poderes, esteticamente vestidos de formas plásticas imponentes, discretas mas sublimes, expostas nos templos e palácios que estão na gênese do museu, impõem-se sempre de cima para baixo, esmagando-nos à maneira da imponência colossal barroca.

PODER DO ARTISTA

Mas perante estes poderes, eleva-se o poder do artista. O poder do artista reside na autoridade com que realiza a sua obra, única e consequentemente universal, envolvido numa atmosfera quotidiana de leis, de regras, de normas e cânones, naturalmente estabelecida, mas que naturalmente transgride. A autoridade do artista reside na capacidade para subverter aquilo que se encontra instituído e ser capaz de apresentar alternativas que desbloqueiem o pensamento, os modos de ver. Esta autoridade advém da natureza da ambição do artista ao propor-se palmilhar o percurso da Vida com a Arte até alcançar a redoma do museu como modo a assegurar a sua elevação ao patamar da História e posteriormente passar a fazer parte do manual escolar, esse lugar elementar cujo contributo essencial é ser formador de mentalidades a partir da sua gênese. Este percurso é a garantia absoluta de que essa proposta artística penetrará no âmago cultural da sociedade onde se integra.

Trata-se da busca de uma legítima legitimação, sempre relevante e necessária, que cada época e cada lugar carecem, elegendo os seus heróis de acordo com critérios da moda, do gosto e do valor. São valorizações que os tempos se encarregarão de filtrar através da História. Porque enquanto a História anota o acontecimento, sistematizando-o, documentando-o e procurando transformar as suas testemunhas em heróis e os seus testemunhos em obra, o manual escolar estuda-os, consome-os e assimila-os como mega-arquétipos e paradigmas indelévels que permanecerão na mente de todos.

É neste contexto que reside o valor e o poder do Artista e da Arte que produz.

ECONOMIA E ESTÉTICA

Sem dúvida que qualquer obra encontra possibilidades, dependendo do artista que a fez, de ser matéria constitutiva da densidade cultural do tecido social onde se insere e por isso adquirir valor inexcedível de marco.

Pela sua singularidade, o valor da obra, desde a logística da sua produção até à oscilação da sua cotação e até ao jogo especulativo dos mercados da arte, vai sendo constantemente argumentado tanto pela economia como pela estética. Uma apoia-se na outra para arguirem justificações sustentadas plausíveis e creíveis.

O Artista é o Dinheiro a Arte é a Moeda. Cada artista tem um valor diferente de outro artista e cada uma das suas obras são trocadas de acordo com o preço estabelecido tendo por base aquele valor.

A economia recorre aos argumentos da estética para dar como facto consumado a proposta artística (Burnett, 2013). A estética serve-se do valor económico verificável na procura e no mercado, para ordenar tabelas de gosto e de preço, para gerir investimentos.

O processo existe, pratica-se, e o Capital circula entre a Economia e a Estética, entre leiloeiras, colecionadores, museus e galerias de arte, e outros agentes legitimadores da obra, onde os artistas são tratados como coisa com um valor determinado.

Esta engrenagem difícil de desvendar, tem as consequências imensas porque o valor económico supera facilmente e naturalmente o valor estético, este ligado aos universos da construção de pensamento. As leis dos números são um critério rigoroso e quanto maior o número maior é o valor do artista independentemente da sua proposta estética. Mas se o próprio artista se deixa deslumbrar pelo valor do dinheiro, ou seja, pelo seu valor como dinheiro, então o que partilha com a comunidade social cultural e artística surge como uma espécie de moeda, metálica ou papel.

Mas neste jogo de opções livres e legítimas, o que desejo relevar é que esta atitude, comumente aceite, tem consequências indissipáveis na formação de gerações, através de uma educação baseada nesse método económico de seleção e de eleição, que tem como objetivo criar modelos comuns de convivência entre todos nós. Ao eleger-se o método do Dinheiro como sistema de avaliação dos valores da nossa sociedade, estamos a fazer tábua rasa do passado, da memória, da história e do pensamento humanista, salientando apenas o lugar que ocupamos hoje e agora no presente.

FUNÇÃO DA ARTE

A função da arte, retirada do universo do pensamento da imaterialidade própria do universo dos artistas, dos observadores, espectadores, utilizadores, dos leitores, sempre foi motivo de investimento, de angariação de riqueza, de manifestação de poder seja este, imperial, político, religioso, económico ou social.

Mas numa cultura ocidental europeia, civilizada, este poder possui a energia capaz de elevar qualquer obra artística até à sua legitimação absoluta e total. Sem equívocos! Esta energia constitui-se como um enquadramento poderoso, fortemente legitimante, que colocará um objeto comum, uma ação ou simplesmente uma ideia no todo da hierarquia genial dos objetos artísticos do tempo presente: arte

contemporânea. O seu valor é legitimado pelo Dinheiro que a apoiou, representado por diversas instituições oficiais públicas ou privadas.

Ninguém duvida que qualquer obra, sem importar a forma, o desenho, a cor, o cheiro ou o som, quando exposta em lugares como por exemplo MoMA, Tate, Pompidou, Guggenheim, etc será valorizada. Este é apenas um dos itens que fazem parte das grelhas que determinam as cotações dos artistas e que transforma as obras em moeda fiduciária.

Mas a função da arte é outra!

Uma função espiritual de contributo para o equilíbrio do corpo com a natureza. Uma função de pedagogia humanista usando a arte. Um contributo para o crescimento. E acima de tudo a incessante vontade de a descobrir ou desvendar, preferindo uma pergunta sem fim à vista: O que é a arte?

No mundo da arte há os que a fazem, os que a possuem como demonstração do seu poder, linhagem ou simplesmente riqueza e aqueles que a desejam entender, que a leem, que a estudam, que a analisam, que a discutem enfim, que a usufruem como motivo de confraternização e partilha entre iguais, entre os seus pares.

Sobre a perspectiva do poder, podemos compreender uma História Mundial da Arte que se foca em paradigmas criados com os critérios da homenagem, da encomenda, do comissariado, da economia política e de mercado, para fazer uma avaliação legitimadora da arte: O Capital.

Em consequência estes paradigmas quando confrontam a comunidade, as pessoas, os utilizadores, aqueles que as usufruem com esse património histórico, cultura ou artístico, possuem já a força capaz de dominar, como ordem colossal barroca e ser um fator que contribuirá para a centralidade absolutista, baseado num colonialismo cultural, e por isso mesmo imperial. Tudo porque se aceita importar modelos estranhos não sintonizados com o nosso ser. Modelos que intrinsecamente não nos pertencem. Se aceitarmos tal infiltração, passaremos a ser eles, ou seja, a ser aquilo que não somos prestando vassalagem a entidades incógnitas.

São modelos representantes de uma Arte Globalizante, festiva, popular, que no contexto português correspondem à mentalidade e pensamento do eixo franco anglo saxónico, que fornece os parâmetros filosóficos para que a produção artística seja repetida por todo o mundo, considerando artesanato, etnográfico, tradicional, expressões artísticas autóctones tudo o que não corresponda a esse padrão.

E sê-lo-ão porque a sua essência original esmoreceu, e a opção mais atrativa foi dar resposta às necessidades primárias dos mundos da Arte promotor de especulações nos mercados da arte contemporânea. Um mercado com uma produção em constante renovação, que atinge valores altíssimos, em contraste com a arte antiga que logicamente tem uma produção já estabelecida e valores muito mais baixos.

A Arte tem imensas formas. Na Arte, sem dogmas, aceita-se a polimorfismo ao contrário das religiões onde o politeísmo é tabu. Todos sabemos da existência de uma entidade superior, suprema, que justifica todas as nossas incógnitas sobre a existência e o mundo — Deus — e as suas múltiplas formas, modelos, rituais e liturgias. Pois na Arte acontece mais ou menos a mesma coisa seja europeia, asiática, africana, americana (não estadunidense), oriental.

A arte tem muitas mis funções do que servir o Poder, do que corresponder a Capital ou de que ser Dinheiro.

Antes de se pensar na Arte, temos de pensar quem somos, e começar por aí.

Começando por construir a Escola de Arte do futuro. Uma escola baseada no Valor da Arte como causa essencial para o equilíbrio entre a Natureza e da Vida.

Arte, Natureza e Vida, Molécula, Célula e Universo, são os trinómios que se devem respeitar quando da estruturação de uma Escola de Arte, sem paradigmas coletivos, sem preconceitos, sem *gatekeepers*, com vontade de ir desbravando os futuros ilusórios desta relação espaço temporal que nos atormenta.

Deve-se partir do princípio de que o único tempo que existe — o tempo presente — é uma artificialidade organizada pela humanidade, com base na sua dimensão, nos seus critérios e metodologias, para se entender e justificar a si própria. Mas o tempo presente, precisamente por saber que é o presente, não faz tabula rasa de tudo, nem nega o conhecimento e a história de naturezas e humanidades diversas. Neste universo como será a Escola de Artes do futuro e como salvar o Valor da Arte?

UMA PROPOSTA

Estar atento e saber ler, ver e pensar o mundo que nos rodeia, é uma obrigação de todos, mas muito mais uma obrigação para os artistas que tem a responsabilidade suprema de, na sua produção artística ou objetual, apresentarem soluções, propostas alternativas e abrir perspectivas para o mundo, a natureza e a vida.

A obra que apresento nesta exposição corresponde a uma solução, uma alternativa ou uma perspectiva metafórica de uma moeda desenvolvida em função de quatro notas na sequência 0, 1, 2, 5, comum a todas as moedas, e que possibilita todas as combinações matemáticas. Trata-se de uma proposta sobre o valor do nada (0), da unidade (1), do dobro (2) e da metade (5), que se encontra na base de todas as valorizações dos mundos

A Arte, como o Dinheiro, é sempre abstração e vale o valor que lhe atribuímos, depende inevitavelmente da fidedignidade que for depositada nela. Por isso a Arte como o dinheiro é um jogo de valorizações oscilantes e convenientes entre os valores dos números e os valores culturais.

Neste contexto propomos quatro pinturas sobre papel de pequeno formato com quatro signos: a espiral, o monte, a casa e a ponte. Uma proposta para se reinventarem outros modos ou possibilidades de convivência social com outras moedas, diferentes das moedas ou criptomoedas dos dias de hoje, possivelmente uma ausência de moeda, e em vez do número, o valor.

CONCLUSÃO

O dinheiro é uma entidade abstrata que tem um corpo físico aparente. Um corpo que representa valores diferenciados, aleatórios, que estabelecem hierarquias entre riqueza e pobreza.

O dinheiro é um corpo que adquire a forma de obra de arte e que usurpa aos domínios da autoria. Quando se diz que numa determinada coleção de Arte existem

quatro Picassos, dois Rembrandts e três Seurats, estamos a assumir que estas artistas são uma moeda com um valor oscilante no mercado e que cada uma das suas obras é dinheiro a circular pelo mundo inteiro.

Trata-se de um contexto dominado pela do Capital, a lei da oferta e da procura, que determina e define o valor das coisas e, naturalmente e consequentemente dominará a estética. Uma lei que se orienta pela maioria daqueles que integra, ou seja, pelos integrados.

Os prémios, eventos tão anunciados e promovidos resultam em atribuições de entidades coletivas representantes de maiorias mesmo que sejam elitistas: a maioria está de acordo com atribuição de um prémio — de valor — a algo ou alguém. Concorda-se estar afim. Mas o perigo é que aquilo que não está afim, que não é concordante, não se verá. Será que estas atribuições oficiais de valor em Arte fazem sentido para a Arte? Cremos que só fazem sentido para os seus promotores. São momentos em que estes podem dar visibilidade publica ao seu Capital sob à proteção do valor cultural.

REFERÊNCIAS

- Burnett, D. Graham. (2013). Relational Economics. *Cabinet* vol. 50, pp. 62-69.
- Lazzarate, Maurizio. (2019). A Moeda, a Dívida e a Guerra. *Electra*, vol, 6, p.153-162.
- Marcenaro, Edoardo. (2019). Art is Money — Money is Art. *We the Italians*, consultado em 2020 em <https://www.wetheitalians.com/default/art-money-money-art-curved-edoardo-marcenaro>

CAPITAL HUMANO

MANUEL GANTES

Pensar não chega nunca, é preciso agir em conformidade com a necessidade do ser. A necessidade é tudo, a economia é tudo, a sobrevivência é tudo.... É necessário seguir em frente, seja de que forma for, desde que não se infrinjam as leis, as leis que, de facto, existem para o colectivo...

Quem somos, de onde vimos, para onde vamos. Frase inscrita numa das mais icónicas pinturas de Gauguin. Nessa obra reinam divindades de outras esferas que não a ocidental, ao menos à época, na verdade não existia então, do mesmo modo que agora, um mundo global, uma sociedade global. No entanto é no encontro com o outro que existimos, não na frieza do cálculo. A pintura é a arte da aproximação e nunca do distanciamento apesar dos vírus que, entretanto, vão prevalecendo. O dinheiro existe sempre, é banal, a arte não. O dinheiro é um instrumento do poder, a arte vai mais além de qualquer poder passageiro.

O que parece aberto é, por vezes, um fechamento, o que parece fechado uma abertura.

Na verdade, como sempre, vivemos num tempo de ilusões, num tempo que não controlamos e, como bem sabem os poderes que nos controlam, é preciso racionar as ilusões de que podemos dispor, sem início e sem fim, em *loop*.

Porque somos seres pensantes e também animais, a economia é racional o que não implica que a razão tenha de ser estandardizada.

Se conseguirmos manter algo de infantil na relação que temos com o mundo já é uma premissa importante para nos libertarmos do jugo da uniformização. É difícil porque é necessário, acima de tudo, sobreviver, ganhar a vida enfim... trata-se de uma luta contínua e nesse sentido mesmo para os artistas de coração é complexo o processo de sobrevivência quanto mais o de afirmação de seja lá o que for de artístico. Porque se diz que quem não sabe é como quem não vê, importa entender a necessidade de empatia necessária à mais básica civilidade, claro que no fundo isto depende de uma sociedade mais justa que por sua vez depende de outras cabeças pensantes que não as de agora ou do passado. Homem Lobo do Homem, para sempre? Talvez, e assim que fazer? O artista, em todo o caso, deve pensar pela própria cabeça, acima de tudo, a guilhotina ideológica de qualquer tipo deve estar ausente do seu *modus operandi*. Este é um direito inalienável, importa fazer *tabula rasa* de toda a visão mediatizada por qualquer ideologia ou preconceito. Não nos devemos deixar levar pelo som das línguas, apenas pelo sentido das imagens que nos transmitem. A verdade eterna não existe, é tudo uma construção.

A salvação através do olhar? Ver a Medusa como ícone maior do *olhar directo*.

Comer e olhar, olhar e comer, o que precede o quê? Se pensarmos no jejum e na abstinência como modos de encontro com o eu, onde se encontram na sociedade ocidental ou global? Há uma *cultura* do excesso, do consumo, logo os actos de olhar e de comer não estão separados, como muitos disseram: pureza é um mito.

O olhar como objecto de pensamento (outros existem para quem vê), questão em aberto. O olhar, mesmo cego, é o principal na pintura e com isto quero dizer não o olhar interior básico, mas sem dúvida o olhar interior profundo que não nega o exterior, antes o confirma. Sim, não existe olhar interior sem o outro, que sendo exterior lhe é imanente porque complementar. Ver é conhecer: sendo o acto de olhar inerente

à pintura, diria que esse acto é de informação, de inteligência e de selecção, algo que falta à normatização: *toolbar*, sistemas de controlo cibernético, etc, etc.

Olhar o olhar, ver e rever na pintura é o que interessa: trata-se sempre de rever e esse aspecto é capital. Ver e rever, olhar e aprender, a magia não existe *per se*, deve ser construída com esforço e um esforço que compensa de modo inquantificável pelas contas de um sistema que pensa apenas nos cifrões passageiros. Não é possível a construção de uma obra em profundidade sem condições e sem circunstância. Pensar na dor não importa, a ferida é uma constante na construção e na destruição do ser. Crescer é acompanhar a dor, aguentar a dor, aceitar a dor sabendo que a arte entre se encontra entre o sagrado e o profano. Porque já não interessa se sou eu ou outro, somos mistos, somos todos.

Somos todas as pinturas, o mesmo quadro de dor e sofrimento. Sim e isto não é redundante, trata-se de uma necessidade entender que a pintura não é apenas uma acumulação de cores e formas sobre uma superfície, se for só isso não terá qualquer sentido, é esta a minha perspectiva. A minha perspectiva é a de um pintor que pinta imagens e imaginações desde que nasceu, sonha todos os dias desperto e acordado pesadelos atrás de sonhos, sonhos atrás de pesadelos, não somos ninguém enquanto indivíduos, somos com os outros através da pintura.

Continuar no tempo é que importa, pois tudo o resto é nada, pintar ideias e viver nelas. É verdadeiramente maravilhoso quando se tem essa possibilidade de ser, mesmo que pequena é uma maravilhosa possibilidade que nos habilita a desconfinar dos hediondos poderes que nos confinam, sem raça, credo ou ideologia. Imaginar. A via das máscaras ou a guerra das máscaras. Somos animais pensantes que apenas no fundo do ar nos encontramos para sonhar que somos. No fundo do ar é que nos encontramos quando não há matéria nem materialidade, apenas sonhos, apenas sonhos.

“Se o meu verso soa cru, se o seu estro é sem freios,
É porque o estais a ouvir num século duro e feio.
O cinismo das gentes suja a palavra, e vale
Dizer que a hipérbole nasce da aversão ao mal.
Ora, eu posso enfrentar o olhar pudibundo:
Meu verso rude e grosseiro é honesto no fundo.”

Auguste Barbier, 1898¹

O desenho apresenta-se enquanto sequência, matéria de luz e de sombra. Sequência virtualmente interminável. Somos parte de um todo maior, um anti-momento, uma história simples, um gesto.

No fundo, só nos pode interessar o que pensamos ser verdadeiro.

Como se o tempo não tivesse passado, ou melhor, como se o tempo não existisse: é o que sentimos ao olhar para as pinturas desenhadas *pré-históricas*, serão

1 P. 861 das “Passagens” de Walter Benjamin.

simultaneamente sagradas e profanas? Qual o ponto de vista ideal para a observação das pinturas rupestres?

Não existe um ponto de vista único, ao contrário do que sucede na perspectiva ideal do Renascimento. O que torna a humanidade única é a arte que contém, em simultâneo, o Sagrado e o Profano.

Importa sobretudo a consciência de nos sentirmos, enquanto indivíduos respeitadores do outro, como centro de um mundo dialogante e único, portanto irrepetível, assim como no desenho.

É claro que tal pressuposto implica o máximo de rigor e até de implacabilidade face a qualquer tipo de concessão isenta de um máximo de investigação relativa ao lugar do ser no mundo.

O desenho e a pintura são, para mim, lugares ontológicos. A experiência é tudo e nada em paradoxal simultaneidade.

Ainda que vivamos num tempo de paradoxal hiperespecialização, o sentido de lugar, *sagrado por definição*, é necessário.

“Não importa onde, há sempre um *centro do mundo*. Uma vez nesse centro estais em vossa casa, estais efectivamente no verdadeiro *ipse* e no centro do cosmos. O exílio ajuda-vos a compreender que o mundo nunca vos é estranho desde o momento em que tendes um centro.”²

Não se entende uma cultura exótica ou arcaica se não se apreender a sua origem, que é sempre religiosa. No fundo, a origem da cultura é sempre religiosa, no sentido em que sem uma religião não existe origem.

“O sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais (...). Estes modos de ser no mundo não interessam unicamente à história das religiões ou à sociologia (...). (...) Os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no cosmos (...) interessam não só ao filósofo mas também a todo o investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana.”³

Ou seja, ao artista interessa tanto o Campo Sagrado quanto o Campo Profano. Trata-se de um fenómeno poético: o pintor é poeta. Pensemos na “Arte Poética” de Aristóteles.

Como na ermida de San Antonio de la Florida, em Madrid, onde somos *observados* pelas figuras que Goya pintou na cúpula. Seremos o profano vivo do profano pintado ou apenas anjos sem asas?

“A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo.”⁴

2 Rocquet, Eliade; “A Provação do Labirinto”, p. 78.

3 Eliade, “O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões”, p.23.

4 Eliade, *ib.*, p. 27.

“(…) porque nada pode começar nada se pode *fazer*, sem uma orientação prévia – e toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo. É por essa razão que o homem religioso se esforçou sempre por estabelecer-se no *Centro do Mundo*. Para viver no mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no *caos* da homogeneidade e da relatividade do espaço profano.”⁵

Mas, acrescento, o Homem Profano também se constitui enquanto Centro do Mundo, até por necessidade de sobrevivência.

Para a experiência profana o espaço não tem centro, não existe sentido de lugar? Estando em todo o lado de modo caótico e homogêneo é como que desprovido de ser.

A porta é o limiar, o espaço de passagem:

“Um Universo origina-se a partir do seu Centro, estende-se a partir de um ponto central que é como que o seu *umbigo*. (...) as coisas não podiam passar-se de outra maneira, se nos lembrarmos de que o Centro é justamente o lugar onde se efectua uma ruptura de nível, onde o espaço se torna sagrado, portanto *real* por excelência. Uma criação implica superabundância de realidade, ou por outras palavras, uma irrupção do sagrado no mundo.”⁶

Encontramos sempre as formas elementares do desenho em presença na construção do simbólico que é, por definição, o lugar mental da humanidade.

Para Eliade o Mito é o Modelo Exemplar, e na verdade, se pensarmos que não existe artista sem modelo, acreditamos que o modelo só será válido se tiver valor mítico:

“O mito proclama a aparição de uma nova situação cósmica ou de um acontecimento primordial. (...) é sempre a narrativa de uma criação: conta-se como é que qualquer coisa foi efectuada, começou a ser. É por isso que o mito é solidário da ontologia. Só fala das *realidades*, do que aconteceu *realmente*, do que se manifestou plenamente.

Trata-se, evidentemente, das realidades sagradas, porque é o *sagrado* que é o *real* por excelência.”⁷

Para o escultor Constantin Brancusi regressamos sempre ao mundo da infância e do imaginário, que se encontra, necessariamente, entre o sagrado e o profano, entre a natureza e a magia. É, no entanto, fundamental ir sempre beber às fontes, nomeadamente à chamada Arte Pré-histórica, Sagrada e Profana em simultâneo, prefigurando essa tensão sempre viva entre estes polos da condição humana que a vontade artística revela como inseparáveis.

5 Ib., p. 28.

6 Ib., p. 44/45.

7 Ib., p. 118.

Axis Mundi: a comunicação entre a terra e o céu, entre a natureza e o cosmos. O sagrado é o que de mais real existe.

Porque se dos antigos gregos e romanos vem toda uma complexa mitologia, palavras temos em uso corrente que designavam antigas divindades, como, por exemplo: Fome, Fortuna, Noite, Paz, Harmonia, Liberdade, Piedade e a deusa Memória com as respectivas musas das artes.

Se não vivemos uma idade mítica, vivemos, como seres humanos, não apenas como corpos anatómicos, mas também através de símbolos.

Devemos olhar com atenção o mito da caixa de Pandora, dentro da qual apenas sobrou a Esperança, última a morrer.

Segundo a Prudência, divindade alegórica de rosto duplo, temos uma face virada para o passado e outra para o futuro....

Porque, se os objectos resistem à vida das pessoas, os únicos *objectos* com sentido *humano* são os objectos que não são coisas: a pintura, o desenho, a música, enfim o pensamento.

Dentro e fora, o espaço entre as coisas é fundamental, questões centrais do *teatrum mundi* que também é a arte.

Um pintor chinês muito antigo entrou numa gruta dentro de uma paisagem que tinha desenhado numa parede que se foi tornado mais pálida até desaparecer no branco da parede.

A arte é auxiliar da vida? A arte é resistência ao poder que tudo esmaga.

Será a arte a suprema forma de poder? É, em todo o caso, a única forma realmente simbólica de poder.

Parece-me muito bem a resistência à globalização no sentido em que a identidade é, por definição, local, sobretudo no que à arte diz respeito. E, no entanto, porque tudo é contraditório, não é bem assim, a arte é um assunto universal por definição: *Liberdade difícil da arte*.

O sentido de lugar é importante, ainda que de um lugar mental se trate, como no desenho, não necessariamente policiado por cânones, quais canhões que tudo destroem.

“Sem o desejo, pode acontecer que não haja certeza ou que a própria fantasia se torne mercadoria”⁸

Através do desenho e da pintura falamos, acima de tudo, da vida, da morte e da imaginação desses factos centrais da *nostra* vida (em) comum.

É disso que pacificamente (?) falamos através de meios específicos: o desenho é, sobretudo, uma escrita visual do corpo, da alma e do espírito.

“Pensava ainda que o último projecto, como a última cidade que se conheceu, como a última relação humana, fosse a procura da felicidade, identificando felicidade como uma

8 Aldo Rossi, “Autobiografia Científica”, p. 113.

espécie de paz, e podia ser uma felicidade de ousada inquietude mas sempre definitiva. Por isso cada tomada de consciência das coisas se confundia com o gosto de as poder abandonar, de uma espécie de liberdade que está na experiência, como uma passagem obrigatória para que as coisas tivessem a sua medida.”⁹

E ainda, apesar do Capital:

“Toda esta assombrosa harmonia de coisas tão boas, uma vez atingida a sua medida, está destinada a passar. Tiveram uma manhã e um entardecer. Uma vida e uma morte.”¹⁰

A máquina da arte é, também, a máquina do tempo, ainda sem recuo.
É outra forma de pensamento.

As formas geométricas perfeitas não evoluem, são, tal como os elementos básicos do desenho, a linha, o ponto, a mancha e a cor, infinitamente combinatórias, desde que exista alma e corpo, sagrado e profano. Sensibilidade da memória: dos materiais, do espírito.

Representar o sagrado: o sagrado está na sua própria representação ou impossibilidade da mesma, diria mesmo na tentativa impossível dessa mesma representação.

As imagens desenhadas ou pintadas são irredutíveis à linguagem escrita, ao texto.

É outra linguagem, como um sonho que não se consegue descrever.

Se agora são algoritmos programados (auto programáveis?) que comandam as vontades de poder, o que será amanhã do Sagrado e do Profano na Arte?

Trata-se, acima de tudo, de estar em causa a concretização da imaginação humana. Porque é nisso que a arte é exímia é o que, enquanto artistas, temos o dever de proteger.

Para mim o desenho e a pintura olham, de forma circunspecta, o passado, o presente e o futuro, o Sagrado e o Profano. Uma via de máscaras em vez de uma guerra de máscaras.

Toda a arte é constituída por sobreposição de memórias. É preciso saber escolher.

“A alma do homem é uma emanção da grande alma planetária, o seu corpo dissolve-se no corpo do planeta e a sua alma vai fundir-se com a alma planetária.”¹¹

9 Ib., p. 120.

10 Ib., p. 120, Rossi cita Santo Agostinho.

11 Walter Benjamin, “As Passagens de Paris”, p. 775.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges - *La Peinture Pré-Historique, Lascaux ou la Naissance de L'Art*. Genebra : Skira, 1955.

BENJAMIN, Walter - *As Passagens de Paris*. Lisboa : Assírio & Alvim, 2019.

ELIADE, Mircea - *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Lisboa : Livros do Brasil, 1955.

ELIADE, Mircea; ROCQUET, Henri - *Mircea Eliade, A Provação do Labirinto-Diálogos com Henri Rocquet*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1987.

MANGUEL, Alberto - *Ler Imagens*. Lisboa : Edições 70, 2020.

ROSSI, Aldo - *Autobiografia Científica*. Lisboa : Edições 70, 2013.

ARTE | PRODUTO | SISTEMA

JOÃO CASTRO SILVA

“Outrora, não apenas a técnica trazia o nome de *Téchné*. Outrora, chamava-se também *Téchné* ao desencobrimento que levava à verdade a fulgurar em seu próprio brilho. Outrora, chamava-se também de *Téchné* a pro-dução da verdade na beleza. *Téchné* designava também a *poiesis* das belas-artes.

A arte chamava-se apenas *Téchné*. Era um des-encobrir-se único numa multiplicidade de desdobramentos. A arte era piedade, isto é, integrada na regência e preservação da verdade.

As artes não provinham do artístico. As obras de arte não provocavam prazer estético. A arte não era um sector de actividade cultural.

Mas, então, como era a arte? Talvez somente por poucos anos, embora anos sublimes? Por que a arte tinha o nome simples e singelo de *Téchné*? Porque era um des-encobrir pro-dutor e pertencida à *Poiésis*. O último des-velo, que atravessa toda arte do belo, *Poiésis*, era poesia.”¹

Vamos pensar em Arte como poesia, desencobrimento, verdade?

Vamos pensar em Arte como pensamento, inquietação, desassossego, comunicação? Vamos pensar em arte como em mais um Produto que se comercializa e está sujeito ao mesmo tipo de especulação mercantil?

Vamos pensar em arte como um Produto que se faz, vende, compra e usufrui.

É tudo mercadoria.

Podemos assumir a arte como uma actividade catalisadora que nasce da mundividência daquele que lhe dá existência, o Artista. Uma actividade humana que está ligada a manifestações de ordem estética, e que é realizada por Artistas a partir da matéria, com o objectivo de estimular instâncias de consciência nos observadores, que por sua vez dão um significado único e diferenciado àquilo que estão a ver (importa salientar que as matérias disponíveis para se fazer Arte não são apenas todas aquelas que permitem uma conformação bidimensional ou tridimensional, mas também as sensações, os sentimentos, as percepções e ainda as experiências em geral que perspiram do material físico e do seu potencial expressivo). A subjectividade deste tipo de Arte mostra-se perigosa, já que ela não foi feita para se encaixar na sociedade de consumo em que vivemos.

A vitória definitiva da economia de mercado faz com que praticamente tudo — da cultura aos recursos naturais, passando pelo corpo humano e pelas capacidades profissionais — seja simplesmente reduzido a objecto de compra e venda, submetido ao poder único do dinheiro.

Um Produto é um bem para consumo, diz respeito ao mercado. Pensar a arte como Produto significa adequá-la e lançá-la às leis de mercado, torná-la mercadoria consumível em escala industrial. Nesta medida, o papel do público (espectador, observador, fruidor), reduz-se ao de um consumidor-comprador que está refém da oferta e da procura que o Sistema limita.

Para o profissional da arte — o artista — que está inserido numa sociedade

1 HEIDEGGER, Martin, p 36

movida pelo capital financeiro, aquilo que é produzido em seu nome é um Produto artístico ou uma mercadoria-arte.

Centrando-se na figura do autor, e não nos produtos que assina, o artista é transformado em marca porque “Para o consumidor, a marca tem de impressioná-lo mais do que o próprio objecto”². Serão depois os especialistas do Sistema, os críticos como expoentes da legitimação, a definir o valor que cada Marca tem. Quando essa Marca se consolida, pela valorização que o Sistema define (sabendo nós que “a categoria do valor é uma especulação inútil sobre uma hipotética coisa em si”³), qualquer tipo de mercadoria poderá ser vendida em nome do artista (ou marca, é igual) e automaticamente certificada como arte.

Se a partir de Duchamp, e depois com Arthur Danto⁴, a Arte deixa de ser “obra” e passa a ser “objecto” (quando se fala em objecto fala-se literalmente de qualquer objecto), hoje a arte já deixou de ser “objecto” e passou a ser “produto”.

O artista faz (já nem precisa de fazer há muito tempo...), o artista pensa (será que precisa de pensar...?) e manda fazer a alguém que tem o conhecimento. O artista apresenta um objecto que é depois activado pelo observador. Então, o artista pensa (ou não pensa, também já não deve ser importante...), e produz-se determinado objecto, que é depois validado pela crítica, integrado numa exposição por um curador, comprado por um coleccionador (a ordem dos factores é aleatória e não determinante) e assim se funda e legitima o Sistema.

Uma coisa (porque ainda não existente, por isso inominável) é validada pela crítica, depois é comprada por um coleccionador, exposta por um curador e pensada por um artista. A coisa até pode não deixar de ser coisa porque para além das variáveis que referi existe ainda o público, observador, espectador — chamemos-lhe o que quisermos- que completa a coisa e lhe dá sentido, fazendo com que ela deixe de ser coisa. O facto de se dar ao espectador a “responsabilidade” de dar sentido àquilo que vê (como se isso não fosse um dado apriori...) faz com que a acção do artista (podemos falar de incumbência?) se veja cada vez mais reduzida ou mesmo inexistente (também já não deve ser importante, antes pelo contrário, já que “Reduzindo a atenção ao que é objecto, o fabricante espera vender as suas associações.”⁵).

Tudo pode ser tudo porque tudo pode ter um sentido e então tudo pode ser arte desde que seja legitimado pelo Sistema. Na verdade a coisa nem precisa de fazer sentido algum, não precisa de ter qualquer significado para ser arte. Basta a “capacidade que tem de não nos deixar indiferentes, que a legitima enquanto tal e não o seu significado, incindível, no limite, da sua forma.”⁶ Para ser arte, basta a valorização da experiência sensorial⁷ por parte daquele que frui, precisa apenas de valer por aquilo que é. Este valor é definido pelo Sistema que valida e sanciona aquilo que ele próprio inventa e produz. É um Sistema bem organizado.

2 SENNETT, Richard, 2006, p. 101

3 JAPPE, Anselm, 2003, p. 69

4 Ver DANTO, Arthur, 2006

5 SENNETT, Richard, 2006, p. 102

6 PEREIRA, José Carlos, 2016, p. 25

7 Ver SONTAG, Susan, 1984

O emaranhado é grande, mas por aqui já se percebe que a coisa não é propositalmente simples. Quanto mais complexa ou complicada for, mais permeável se torna, mais relativista é e mais fácil será simular orientações em função de necessidades que possam vir a existir ou ser fomentadas. O Sistema é inteligente e perverso, gosta de sugerir que integra mutabilidades nos produtos que difunde, “a forma que a inovação assume no capitalismo é a simulação contínua do novo, enquanto as relações de poder de controle existentes permanecem, na prática, as mesmas.”⁸

Longe vai o tempo em que o artista era aquele que tinha a potencialidade de dar formas bidimensionais ou tridimensionais a matérias informes ou a matérias que já tinham determinadas formas como a pedra ou a madeira. Perdidas que estão as definições gregas de Techné e Poesis (lembramos que Aristóteles expõe muito bem a noção de Techné no livro “Ética a Nicómano” por alguma razão...)

O artista de hoje é uma marca e aquilo que é realizado em seu nome um Produto.

PRODUTO

Segundo a Wikipédia⁹ (escolhemos propositalmente esta fonte por ser de grande divulgação), Produto é um conjunto de atributos, tangíveis ou intangíveis, constituído através de um processo de produção, para atendimento de necessidades reais ou simbólicas, e que pode ser negociado no mercado, mediante um determinado valor de troca, quando então se converte em mercadoria.

“Uma mercadoria é um objeto vendido ou comprado que muda de mão mediante um pagamento. Quando se paga por ela é coisa que depende do seu valor, e o valor é determinado pela oferta e pela procura.”¹⁰

Como produtos podem-se considerar bens físicos (cadeiras, livros, pinturas, etc), serviços (cortes de cabelo, lavagem de carro, etc.), eventos (concertos, desfiles, exposições, performances, happenings, etc.), pessoas (Eusébio, Amália, Joana Vasconcelos, etc.), locais (Sintra, Guimarães, Culturgest, Serralves, etc.), organizações, (Greenpeace, Exército da Salvação, Instituto do Cinema e do Audiovisual, I. P. — ICA, DGArtes — Direcção Geral das Artes, etc.) ou mesmo ideias (planeamento familiar, cânones, medidas e procedimentos políticos e sociais, “Ismos” da Vanguarda, etc.). Produto é tudo aquilo que possa ser oferecido a um mercado para aquisição, uso ou consumo, e que possa satisfazer um desejo ou uma necessidade. Qualquer necessidade, se não existir por não ser essencial, pode ser criada pelo sistema capitalista, acho que não precisamos de dar exemplos.

Que produtos produzir e vender? Que novos produtos acrescentar? Quais abandonar? Em que estágio do ciclo de vida o Produto se encontra? Quantos produtos o portfólio deve ter?

8 CRARY, Jonathan, 2014, p. 49

9 <https://pt.wikipedia.org/wiki/Produto>

10 JAPPE, Anselm, 2003, p. 23

Estas são apenas algumas das preocupações encontradas na gestão de Produto. O consumidor optará pelo Produto que considerar como o de maior valor para si, e para isso levará em consideração aspectos tangíveis e intangíveis que merecem a atenção dos profissionais de marketing (aqui entra a crítica, os expoentes da legitimação do nosso Sistema).

A gestão de produtos envolve o desenvolvimento de estratégias e táticas que visam aumentar a demanda em relação ao ciclo de vida do Produto. Se continuarmos a ler a página web encontramos até um sistema de classificação para o Produto baseado em cinco variáveis que podemos adequar ao nosso Produto de arte: taxa de reposição — qual a frequência com que o produto é recomprado; margem bruta — que lucro é obtido (preço médio de venda menos custo unitário médio); ajuste de objectivo do comprador — qual a flexibilidade dos hábitos de consumo dos compradores em relação a determinado Produto; duração da satisfação do Produto — por quanto tempo irá produzir benefícios ao usuário; duração do comportamento de procura do comprador — quanto tempo demorará o cliente para comprar o Produto.

Existem vários tipos de produtos dos quais apresentamos apenas aqueles onde consideramos caber o nosso Produto de arte: produtos ao consumidor ou bens de consumo — usados por usuários-finais; bens de impulso — compra por estímulo sensorial imediato; bens de compra comparada — que exigem um alto esforço do consumidor para comparar os requisitos e fazer uma escolha que atenda às suas necessidades; bens de especialidade — necessitam comparação extensiva com outros bens e uma longa busca por informações; bens perecíveis — que se deteriorarão rapidamente mesmo sem uso; bens duráveis — que sobrevivem a ocasiões de uso múltiplo; bens não-duráveis — que serão consumidos numa única oportunidade.

Um Produto define-se ainda pelos seus aspectos tangíveis: tamanho; durabilidade; cor; modelo; peso; gastos indirectos (implantação, manutenção); variedade (gravuras, serigrafias e múltiplos); personalização (os retratos) e design. E ainda pelos aspectos intangíveis, que são aqueles onde mais facilmente se poderá especular financeiramente e que são controlados pelo Sistema: qualidade; reputação; posicionamento (marketing); marca (o artista); garantias (de investimento); imagem e status (do colecionador e da corte do Sistema que faz por ser visto nos eventos).

Como podemos ver, são muitas as variáveis envolvidas no Produto. Existem, contudo, três pontos chave que são de inegável importância em qualquer oferta: a qualidade, que tem a ver com o quão perfeitamente o Produto satisfaz um desejo ou necessidade do cliente; a pesquisa e desenvolvimento, que podem colaborar na qualidade crescente de um produto e a eliminação de deficiências e fortalecimento de pontos fortes, que influenciam a qualidade percebida do Produto, favorecendo a sua aceitação e apresentação.

Um Produto não só deve ter qualidade como também deve “aparentar ter qualidade” (está online para quem quiser aprender). Cores, embalagem, exposição sem dúvida alguma influenciam na decisão de compra. A apresentação não deve apenas ser esteticamente agradável mas deve também ser coerente com o público-alvo. A construção de uma marca forte para o Produto é consequência de um relacionamento satisfatório com o mercado-alvo (aqui a coisa reduz-se porque o mercado-alvo é

sempre o mesmo e faz parte do próprio Sistema de que falamos). Quando esta identificação se torna forte o bastante, a marca passa a valer mais do que o próprio Produto.

Seguem-se depois as etapas que são necessárias para o desenvolvimento do Produto, a produção. Do ponto de vista técnico, a produção consiste em transformar um bem e compreende uma série de operações físicas que modificam certas características de um determinado objecto (na arte é igual, na verdade em arte até já nem é preciso modificar quaisquer características...). Do ponto de vista económico, é uma acção de produção toda aquela que torne qualquer coisa num objecto útil e que, portanto, faça aumentar a sua utilidade, ou a criação de bens e serviços, para suprimir necessidades (reais ou projetadas) do ser humano.

Dado que “o homem moderno, cuja actividade reveste a forma de uma mercadoria ou se representa num valor, corresponde ao “selvagem” que adora um ídolo de madeira, e um quilo de batatas comprado num supermercado não é mais racional do que um totem.”¹¹, produtos são então os vários bens e serviços que resultam de um processo de produção e que, ou são consumidos, ou são utilizados num Produto posterior (podemos falar de todos os eventos que se associam para rentabilizar o Produto, como todo o tipo de exposições, artigos nos media etc.).

SISTEMA

Segundo o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa¹², Sistema, em grego *systema*, atos, é a reunião num só corpo de diversos objectos, de partes diversas do mesmo objecto; um conjunto total; grupo, grupo de pessoa; corpo de tropas, colégio de sacerdotes, corporação; assembleia política; confederação, associação, liga; rebanho; conjunto de doutrinas, de instituições; constituição política; sistema filosófico; reunião de versos que formam um todo. Sistema é assim um conjunto de elementos interdependentes que se organizam para formar um todo.

Todo o Sistema possui objectivos gerais e específicos. Um sistema é um conjunto de órgãos funcionais onde cada qual tem uma determinada função. A integração entre os vários componentes de um sistema dá-se pela relação intrínseca entre eles.

Ao acto ou esforço colectivo simultâneo dos diversos órgãos de um Sistema, à cooperação entre esses órgãos, chama-se sinergia. A boa integração entre os elementos que compõe um Sistema significa que as transformações ocorridas numa das partes influencia intimamente todas as outras. Uma alta sinergia faz com que um Sistema cumpra a sua finalidade e atinja os seus objectivos gerais e específicos com eficiência. Uma falta de sinergia promove um mau funcionamento do Sistema, podendo a causar a falha completa, a falência, a morte. O Sistema, como uma máquina afinada tem de continuar, não pode parar: “um sistema global que nunca dorme, como se para garantir que nenhum despertar potencialmente perturbador nunca mais seja necessário ou relevante.”¹³ Se pensarmos em economia financeira, em mercados, em produção e

11 JAPPE, Anselm, 2003, p. 34

12 Volume IV, p. 211

13 CRARY, Jonathan, 2014, pp. 33 e 34

consumo, damo-nos conta que é preciso que se continue a produzir, a divulgar, a qualificar o Produto para dar lugar a mais-valias.

Não interessa o que se faz, interessa que se faça em quantidade já que a palavra chave que mais se ouve em economia é crescimento. É preciso criar dividendos: não sei quantos trabalhos um artista produz — manda produzir — actualmente, mas sei que provavelmente os artistas antigos que ainda hoje nos servem de referência, precisariam de viver várias vidas para fazer aquilo que um artista “produz” hoje.

Isto põe-nos o problema da qualidade, questão relativa ou, como aprendemos acima, “aspecto intangível” que podemos definir, talvez de modo superficial como amadurecimento. Em princípio, para comer uma fruta ou um vegetal temos de esperar que ele amadureça, alguns frutos são tóxicos se ingeridos extemporaneamente. Na Arte é igual, um trabalho tem de amadurecer¹⁴, de outro modo pode ser tão tóxico como os fundos de acções. No nosso Sistema não há lugar a amadurecimento porque se quer muito e agora. O público tem de ser constantemente activado porque a estimulação em quantidade impede a reflexão e o pensamento crítico, embota o nosso entendimento e o consumidor quer-se ignaro.

“Apesar de afirmações em contrário, assistimos à diminuição das capacidades mentais e perceptivas em vez de sua expansão e modulação. A situação hoje é comparável ao clarão típico da iluminação de alta intensidade ou à névoa cerrada, nos quais não há variações tonais suficientes que permitam fazer distinções perceptivas e nos orientar em função de temporalidades compartilhadas. O clarão, nesse caso, não é brilho literal, mas a aspereza ininterrupta do estímulo monótono, no qual uma ampla gama de capacidades receptivas é congelada ou neutralizada.”¹⁵

Mas continuemos a estudar o Sistema para podermos compreender bem o que é e como se comporta. Este Sistema funciona como um todo, é irreduzível nas suas partes, mas também interage com o meio através de entradas e saídas, é uma questão de existência. É um Sistema aberto, relativamente dinâmico para poder acompanhar ligeiras flutuações, tendo apenas a dinâmica necessária e suficiente para manter o status quo e subsequente permanência.

Os sistemas podem possuir a particularidade de manter o meio interno estável mesmo diante de alterações no meio externo, possuem uma extraordinária capacidade de manutenção e sobrevivência. No caso do Sistema das artes podemos facilmente observar essa competência já que ele se tem mantido quase inalterado nas propostas de oferta de produtos que difunde, independentemente das variações políticas, sociais, económicas e culturais que o mundo tem vivido nestes tempos próximos. “Pouco importa que os objectos comprados sejam os mesmos, desde que o sujeito

14 “Sinto que um escultor tem que ser velho. O conceito de escultor jovem não existe. É uma aberração. Um escultor é um velho com 80 anos e barbas brancas, para conseguir saber o que fez, para ter um distanciamento do seu trabalho. A escultura, como eu a entendo, é um processo extremamente lento, duma lentidão extrema. A escultura é um crescimento interior e exterior; os passos que se dão são lentos para que os avanços sejam sólidos.” in Pereira, José Fernandes, Rui Chafes, Revista ArteTeoria nº11, 2008, p 322

15 CRARY, Jonathan, 2014, 43

tenha a sensação de mudança pessoal.”¹⁶ São os mesmos artistas, os mesmos críticos, os mesmos curadores, os mesmos coleccionadores; por vezes chega alguém novo que completa o carrossel mas que repete o mesmo fluxo contínuo de uma existência quase que autofágica num aparente eterno retorno.

Longe estamos do tempo em que a Arte estava ligada ao descobrimento realizado por alguém que tinha uma determinada perícia, já se percebeu que a arte que se produz e consome na actualidade é tão só mais um Produto de entre tantos outros que pululam pelo planeta. Assim, e tal como os restantes produtos que se encontram no mercado, a grande maioria da produção artística que se divulga pelos meios de comunicação tem seguido o mesmo princípio do resto da produção mundial, o princípio da Obsolescência Programada. Tudo é rápido e rapidamente cai em desuso, o Sistema tem de aparentar uma reinvenção constante mantendo-se, no entanto, sempre igual.

OBSOLESCÊNCIA PROGRAMADA

Obsolescência programada é desenvolver, produzir, distribuir, divulgar e vender, propositadamente, produtos de consumo de modo a que se tornem obsoletos ou não-funcionais num prazo curto, especificamente para forçar o consumidor a comprar novas gerações do mesmo Produto. A obsolescência programada faz parte de uma estratégia de mercado que visa garantir um consumo constante através da introdução da insatisfação nos consumidores, uma estimulação que provém da quantidade e do excesso de objectos disponíveis ao consumo. Os produtos que satisfazem as necessidades daqueles que os compram deixam de funcionar ou tornam-se obsoletos num curto espaço de tempo, tendo que ser obrigatoriamente substituídos de tempos a tempos por outros produtos mais recentes. Mais consumo, mais produção, mais venda, mais riqueza.

No caso do nosso impiedoso Sistema, o que acontece é uma subversão deste princípio, já que os produtos desenvolvidos, produzidos, distribuídos, divulgados e vendidos são, essencialmente, os mesmos e com os mesmos agentes envolvidos. “A paixão auto-consumidora tem um poder dramático: o uso possessivo é menos excitante para o espectador-consumidor do que o desejo pelas coisas que ainda não possui; a dramatização do potencial leva o espectador-consumidor a desejar coisas que não pode utilizar plenamente”¹⁷. Existe a introdução do factor insatisfação que é saciado com a aquisição de um Produto basicamente igual travestido de nova maneira. Assim se alimenta o sistema e os elementos que o constituem.

16 SENNETT, Richard, 2006, p. 103

17 SENNETT, Richard, 2004, p. 110

ARTE

A Techné grega é, na sua tradução tradicional latina Ars, Arte. Mas o termo de origem latina está longe de dar conta da riqueza da especificidade semântica do termo grego, que tanto pode querer dizer uma actividade de produção artística como uma actividade de produção técnica. Em ambos os casos trata-se de uma perícia.

“Da mesma raiz de Techné é o verbo grego que significa ‘deixar pronto, fazer, produzir por trabalho ou arte’. Designa, portanto, tanto uma técnica de produção ou de manipulação, como também uma arte enquanto ofício e, bem assim, uma actividade artística. Quem domina uma tal capacidade técnica é o perito. É assim que o sentido dos termos artífice, ou artesão, e artistas, são especificações do sentido mais alargado de perito.”¹⁸ Diz-nos Aristóteles, relativamente às perícias, em ‘Ética a Nicómano’ que para adquirirmos excelência temos de as pôr em prática, “porque ao praticar adquirimos o que procuramos aprender. Na verdade, fazer é aprender.”¹⁹

Arte vem do latim Ars que se pode entender como a maneira de ser ou de agir. Conduta, ciência, ofício. Qualidade, habilidade (adquirida pelo estudo ou pela prática). Conhecimento técnico, talento. Trabalho, obra, tratado. Arte é a capacidade ou habilidade da aplicação de conhecimento para a concretização de uma ideia. É o conjunto dos meios pelos quais é possível obter a realização prática de algo. É técnica, ofício, perícia, habilidade. É a produção de obras ou formas orientada por um ideal estético, com o objectivo de expressar subjectividade ou transmitir um conceito ou uma mensagem.

“Arte é ainda a habilidade para enganar ou para se conseguir o que se quer = Astúcia, Manha.”²⁰

As coisas não estão tão afastadas umas das outras, a grande diferença, parecidos, reside no sentido que as palavras têm. O público, observador, espectador — chamemos-lhe o que quisermos — tem a responsabilidade de dar significado àquilo que vê e lê, e de se aperceber que o que houve foi apenas uma alteração no eixo da composição. Ou seja, se no passado a Arte se centrava naquele que tinha a capacidade do “desencobrimento que levava à verdade a fulgar em seu próprio brilho”, naquele que tinha a perícia de transformar a matéria e lhe dar forma, imbuindo-a de significado; agora a arte centra-se num conjunto astucioso de elementos interdependentes que se organizam para formar um todo que tem a habilidade para enganar, ou para conseguir o que quer.

18 CAEIRO, António de Castro, nota 17, p. 284, 2018

19 Livro II, p. 48

20 Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/arte> [consultado em 07-09-2020].

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómano*, (trad. e notas CAEIRO, António de Castro), ed. Quetzal, Lisboa, 2018, ISBN 978-972-564-803-2
- CRARY, Jonathan, *24/7 Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*, (trad. TOLEDO, Joaquim.), ed. Cosac Naify, São Paulo, 2014
- DANTO, Arthur, *Após o Fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História*, (trad. KRIEGER, Saulo), ed. EDUSP, São Paulo, 2006
- Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, José Pedro Machado, livros Horizonte, 1977
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/arte> [consultado em 07-09-2020].
- Dicionário de Latim [em linha], <https://www.dicionariodelatim.com.br/ars/>, [consultado em 07-09-2020]
- HEIDEGGER, Martin, *A Questão da Técnica*, in *Ensaio e conferências*, (trad. e notas LEÃO, Emmanuel Carneiro), ed. Vozes, Rio de Janeiro, pp. 11 a 38, 2001, ISBN 85.326.2638-6
- JAPPE, Anselm, *As Aventuras da Mercadoria para uma nova Crítica do Valor*, (trad. JUSTO, José Miranda), ed. Antígona, Lisboa, 2003
- PEREIRA, José Carlos, *O Valor da Arte*, Fundação Francisco Manuel dos Santos, Lisboa, 2016
- PEREIRA, José Fernandes, entrevista a Rui Chafes, in *Revista ArteTeoria* nº 11, pp 322 a 328, FBAUL / CIEBA, 2008
- SENNETT, Richard, *A cultura do Novo Capitalismo*, (trad. OLIVEIRA, Carlos Correia Monteiro de)ed. Relógio d'Água, Lisboa 2006
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, (trad. Horacio Vázquez Rial), ed. Seix Barral, Barcelona, 1984

VIAGEM DA ARTE PELO ENSOMBRAMENTO CAPITAL

DORA-IVA RITA

I. VIAGENS

1. TREZENZÓNIO, O OLHAR DO PEREGRINO, O VALOR E A PAISAGEM

Foi a tentativa de perceber os tempos atuais que nos conduziu na tarefa de aprofundar o entendimento da narrativa de Trezenzónio, um monge que viveu no princípio de um outro Milénio e que nos deixou descrita a sua viagem mística¹. É uma narrativa muito visual e nela constatamos uma sucessão de paisagens que o monge vai descobrindo na sua aventura e cujo valor simbólico depende, fundamentalmente, do valor que o seu olhar lhe transfere. Ao subir a uma torre o monge vê um horizonte muito maior, que lhe revela uma ilha anteriormente escondida. Quando desembarca nessa ilha é surpreendido por um templo magnífico, que se mostra por entre a topografia e vegetação do território. Desse templo regista momentos extraordinários que apenas o seu olhar interior pode descrever e revelar. Por fim, no seu regresso, revê, progressivamente, a paisagem urbana da terra de onde partiu, mas destruída, retornando em seguida à casa que o criou, recebendo nela abrigo e tranquilidade. A sua viagem viabilizou-lhe a aprendizagem de outros valores das coisas e dos lugares, para além dos comumente aceites.

A descoberta daquilo que à época se entendia de maior valor, mais precioso, revelador e místico, passa por uma série de visualizações paisagísticas, que se alargam ou acercam consoante o ponto de vista, o que possibilita uma metamorfose da consciência através de visualidades e, para nós agora, uma metáfora daquilo que se pode considerar ser a parte mais profunda da valoração da arte.

2. A VIAGEM, O TURISMO, O MAPA MENTAL

São diversas as aproximações que se desenvolvem na leitura da narrativa de Trezenzónio, sendo que uma será a similitude temporal, porque se situa, tal como nós hoje, numa zona de transição de milénio, e porque cria um valor anteriormente não existente, a partir de uma narrativa utópica, questão prioritária nesta nossa perspectiva.

Do peregrinar místico medieval ao peregrinar cultural contemporâneo, existe um mesmo pensamento condutor. Tal como um olhar do alto de uma torre orienta a descoberta da ilha, também os “GPS’s” de hoje nos colocam na senda certa do encontro de coisas que nos preencham e que colocamos debaixo de conceitos como ansiedade de conhecimento, a experiência do diferente ou simplesmente como atitude cultural.

Cada vez temos mais estratégias tecnológicas que nos permitem ter olhares progressivamente mais amplos. Da atmosfera ou já fora dela, essa visão da globalidade

1 Embora os textos que conhecemos sejam um pouco posteriores à narração e, ao que se desprende, cópias do original. VORAGINE, Jacobus de, O.P. ca 1228-1298. [Legenda aurea / Jacobus de Voragine. Liber de miraculis Beatissimae Virginis; (atribuído a Jacobus de Voragine). *De solistionis insule magne*; (atribuído a Trezenzónio) [1376-1400]. — [1] f. papel, [360] f., [1] f. papel (2 colunas, 34 linhas): pergaminho, il. color; 258x183 mm. Biblioteca Nacional de Lisboa.

é ainda deformada pela perspectiva da angulação da observação. Parece assim que a Humanidade, ainda continua limitada a perceber apenas a paisagem que lhe está entorno, tendo necessariamente de se deslocar para aproximar horizontes e conhecer a “paisagem” sem deformação.

Na peregrinação moderna, na viagem, é vulgar o uso do avião como meio de deslocação obtendo-se a visão aérea, ao que Trezenzónio não podia aceder. Penetrando ainda mais no espaço e avançando por ele adentro, a partir do momento em que nos libertamos do nosso mundo, faz parecer que se usufrui da paisagem como um todo. Mas mantemos a deformação dos bordos do horizonte e, para além deste, ainda nos falta o outro lado da esfera.

Não podemos, portanto, pensar que temos possibilidade de uma percepção global da paisagem... Mas refazemo-la mentalmente, imaginando-a. Tal como Trezenzónio.

Verificamos que toda a paisagem, com todas as suas sombras e promessas, são mapas mentais, que, por muito rigorosos que sejam e por sofisticados meios de aferição que se possuam, acabam por valorizar sempre a subjectividade da paisagem que se deseja ver (quer esteja em causa um sujeito ou um outro referente).

As infinitas perspectivas de como se pode contemplar uma paisagem são questões que fascinam o nosso tempo e são confirmadas pelos avanços da física e da tecnologia, que ampliam e validam outros conceitos do mundo, todos possíveis, todos verdadeiros, todos sobrepostos. Mas ainda nos parece ser apenas do ponto de vista teórico ou, de certa maneira, ainda não reconvertidos em possibilidade perceptiva humana consciente, porquanto existe sempre um desfasamento entre a verificação teórica e a sua validação na prática comum, assim como a aplicabilidade e teorização do fenómeno²...

Desta evolução progressiva da percepção global da paisagem e da coisa na paisagem, poderemos extrapolar para outros territórios e outros conceitos perceptivos. Da fotografia obtida com vastíssimos pontos de visão e enquadramentos de um local icónico, publicadas nas redes sociais pelas multidões de turistas que o visitaram ao longo de um determinado período de tempo, onde se mapeia o nosso mundo através da actividade das massas humanas, à obra de arte onde os artistas vão inscrevendo infinitos pontos de vista que se debatem, se apreciam, se contemplam, se criticam, e que constituem um *corpus* perceptivo desse outro mapeamento – ambas as situações são mapas mentais e geografias ontológicas do mundo, porém com desígnios diferentes.

2 Recentemente, com a necessidade de contornar o perigo de contaminações pandémicas, tornou-se banal e recorrente a aplicação de sistema de encontros virtuais internacionais, em aulas, reuniões, debates, congressos, em diversos os actos culturais, em que um conjunto de pessoas, maior ou menor, se junta ao longo de um mesmo período de tempo, mas com absolutas diferenças para cada um, em relação ao lugar geométrico planetário, temporal, territorial e conjuntural. Também a tecnologia de comunicação 5G possibilita a existência virtual em diversos pontos territoriais num mesmo tempo. Estes dois exemplos colocam as teorias de Einstein numa realidade plausível, embora não se pense nelas quando no usufruto de situações tão comuns.

Assim, os novos peregrinos, deslocam-se em hordas para visitar os locais onde imaginam poder encontrar objectos mágicos, reveladores, onde esperam descobrir a essência do se Ser. Coisas que integram um conceito lato, o de Cultura... exactamente como a descrição do tesouro da Basílica de Santa Tecla da Magna Ilha do Solstício, descoberto e narrado pelo monge Trezenzónio na sua viagem, nos inícios do segundo Milénio. Apenas com a diferença que, ao monge, não foi permitido retornar ao mundo com testemunhos da sua viagem, enquanto ao viajante actual lhe é permitido arrecadar pequenas lembranças, genericamente ícones da paisagem e das coisas, marcos de um mapeamento, arquétipos de incertas epifanias, mas, igualmente, de mãos vazias de significantes.

As viagens são compostas por paisagens mutantes, maleáveis, com diversos pontos de vista num crescendo valorativo. Podem ser observadas com os olhos, com a razão e com a emoção. São viagens ao mesmo tempo concretas e irreais, mas sempre verdadeiras. Quando se lhes atribui valor simbólico e espiritual, cultural, a viagem é paradigma estruturante do pensamento conceptual artístico, tão actuais hoje como há mil anos, daí o interesse que nos despertou para iniciar um pensamento sobre arte, capital e cultura.

3. AS MUDANÇAS DE MILÉNIO, PERSPECTIVAS ANTROPOCÉNICAS

A procura desesperada de transcendência que o Homem dos milénios anteriores encetou, tentando dar um sentido à sua própria vida e ao mundo que, ou se proclamava ruir sendo o seu total fim, ou ruía mesmo defronte dos seus olhos, transparece na narrativa de Trezenzónio³. Embora se acentue nas passagens de ciclo, nomeadamente nos Milénios, este tipo de modelo psicossocial atravessa todos os tempos e todas as culturas, sendo por isso fácil reconhecê-lo na narrativa de Trezenzónio. Datada do século XI ou XII vem servir todos os medos milenaristas que assombravam a mentalidade destes primeiros séculos, agravados na Península Ibérica pelas invasões dos mouros que assoberbavam os povos cristãos.

Os medos milenares de hoje são semelhantes, com ameaças ideológicas ou pandémicas, guerras facciosas e respetivas migrações de despojados, desconfianças do diferente, desigualdades e radicalismos (Gusmão, 1992; Duby, 1988)⁴. Tal como os Cruzados do ano mil, que avançam por terras alheias tentando libertá-las ou proteger os seus povos, existem organismos coletivos internacionais, alinhados por objetivos e missões semelhantes. As migrações, em fugas arriscadas para resgatar a paz ou em busca de maior abundância, os genocídios religiosos ou ideológicos, e, fundamentalmente, o medo atávico da vertigem da queda do mundo, através de variadas possíveis catástrofes colectivas, como o aquecimento global, as mudanças climáticas e as crises

3 Trezenzónio, na sua narrativa, afirma que não encontrava gente galaica quando enveredou por uma Galiza deserta devido às invasões dos infiéis em nome de um outro deus.

4 GUSMÃO, Artur Nobre de, 1992. *Românico Português do Noroeste: alguns motivos geométricos na escultura decorativa*. Lisboa, Veja.

DUBY, Georges, 1988. *El Año Mil: Una Nueva y Diferente Visión de un Momento Crucial de la Historia*. Barcelona, Editorial Gedisa. (DUBY, Georges, 2002. *O Ano Mil*. Lisboa, Edições 70. ISBN 9789724400266)

pandémicas, os poluentes universais e o desequilíbrio biológico das espécies... Todos estes temores agravados pela entrada de uma outra Era, precisamente na dobragem para o terceiro milénio, o Antropoceno⁵.

Foram situações e contextos similares que caracterizaram a mudança dos ciclos, dos séculos, dos milénios, gerando reações similares: na viragem do primeiro para o segundo Milénio esse medo era atribuído aos castigos divinos, no terceiro Milénio a ciência e os meios tecnológicos tecem outras causas, mas em ambas as épocas se constroem fins e novos recomeços.

A procura de estabilidades leva-nos à tentativa de engendramento de utopias, sejam religiosas sejam científicas, sejam sociais ou artísticas, sejam espirituais ou plutocráticas, inevitavelmente, cheias de expectativas redentoras e encorajadas pela possibilidade do ver a paisagem sem mácula de deformações. No ano Mil essa estabilidade, essa salvação suprema, procurava-se na religião, num Deus. Lutava-se por isso, invadia-se e matava-se em seu nome. Orava-se, doava-se a riqueza material em troca da ascensão espiritual, seguia-se caminhos ascéticos também para o encontro dessa riqueza, derradeira segurança sobrenatural. Peregrinava-se para purificar o espírito. Tal como há mil anos, também nós peregrinamos, massificadamente, o que designamos como “indústria do turismo”, sacrificando um verdadeiro conhecimento do Outro e do Si por um consumo cultural de pouca ou nenhuma qualidade, construído sob os paradigmas lucrativos da “indústria da cultura”, desvirtuando qualquer consciência do papel do individuo no grupo ou no mundo.

O Homem do terceiro milénio continua com ansiedades semelhantes, tentando superá-las através da conquista da riqueza... Mas esta riqueza é palpável, material. Neste milénio a utopia parece fácil de alcançar porque se projectou nos bens de natureza consumista, inevitavelmente efémeros. Subvertendo verdades naturais ganha-se mão de territórios, cérebros, instituições financeiras, todos os negócios lucrativos, numa escalada que iniciou o seu crescendo em meados do milénio anterior, mas atingiu uma pujança descarada em volta do ano Dois Mil. E enquanto tudo isso nos é consentido, se fizéssemos um gráfico, poderíamos perceber a linha do “progresso sustentável” até chegarmos ao ponto em que nos encontramos, com um planeta sem capacidade para absorver todo esse “progresso (in)sustentável”... Devido a esta ambição desmedida, na viragem para o terceiro milénio foram extintas quase tantas

5 A definição metodológica de Antropoceno é matéria em estudo na Comissão Internacional de Estratigrafia, organismo da União Internacional de Ciências Geológicas. A decisão final seria tomada em 2020, durante o Congresso Internacional de Geologia em Nova Delhi, Índia, adiado devido à pandemia. Considera-se o Antropoceno a Era ou Período geológico que já estaremos a viver, caracterizando-se pela modificação indelével da estrutura geológica do planeta devido à actuação da Humanidade. Ainda não se chegou a um acordo em relação a este momento decisivo que lhe determinou o início, sendo defendido por alguns cientistas geólogos que este surgiu com a espécie humana, outros consideram ter sido a Revolução Industrial, e ainda outros, defendem que se iniciou a partir do momento em que as estruturas geológicas do planeta foram modificadas com as explosões atómicas de finais dos anos 50 do século XX, sendo estes os que terão dados mais objectivos e mensuráveis (existe um marcador geoquímico nas rochas devido aos testes nucleares na atmosfera, realizadas até os anos 60, com pico de ocorrência em 1962, que deixaram uma assinatura isotópica de carbono-14 e plutónio-238 nas rochas).

Steffen, W.; Grinevald, J.; Crutzen, P.; McNeill, J. (2011). *The Anthropocene: conceptual and historical perspectives*. *Philosophical Transactions of the Royal Society A*.

espécies animais e vegetais quantas se extinguíram naturalmente desde a extinção dos dinossaúrios. E os desequilíbrios avançam cada vez mais, deixando mares secos ou sem vida, desertificando zonas do mundo e deixando irrespirável o ar de outras, desenvolvendo doenças globais, desânimos e fomes. Tal como no entorno do ano Mil, as hordas de migrantes, indesejados por todos, sofrem a espoliação de bens, da terra e da vida, sendo jogados como menos-valias pelos povos onde se tentam acolher... Foge-se da insanidade das sociedades que retiram qualquer dimensão humana e social ao mais pobre, à mulher, à criança e a todos os outros entes não humanos, foge-se à irreverência e aos extremismos religiosos e seculares, à guerra, à fome e à dor. Desesperadamente procura-se o reequilíbrio, o bem-estar, a educação, a saúde e um teto... e poder de compra. Procura-se ainda conquistar paraísos ou o que se imagina ser o paraíso... Mas o Antropoceno manifesta-se pela impossibilidade de recuo, pela marca indelével da ação do Homem na estrutura do planeta.

A um nível mais restrito, a nossa espécie procura e prepara hoje a evasão do planeta, que já sabe efêmero e inconstante, mas a filosofia e as artes continuam a criar e a autoestimular-se para encontrar utopias, espaços mentais onde essa desejada estabilidade não seja tão simplista.

As mudanças de Ciclos, de Milénios, são momentos críticos, que nos impelem a investir em tentativas de redenção, sejam elas quais forem. Almeja-se uma revelação que nos retire do tempo comum e nos projete para outra esfera, seja ela a divina, plutocrática ou outra qualquer. Cada tempo tem a sua perspectiva de olhar para as coisas e lugares, atribuindo-lhes valor de acordo com a seu anseio. Mas o fator da busca é sempre potencialmente semelhante: um derradeiro objetivo, a validação da existência de uma causa essencial, seja um demiurgo, seja a possibilidade de suplantar o Outro ou a Si através da posse material do mundo.

Estes tempos de charneira entre milénios, com os inerentes medos e cogitações de fim de ciclo (Gusmão, 1992; DUBY, Georges, 2002)⁶, caracteriza fenomenologicamente a nossa época com uma voracidade de aquisição consumista absurda, uma corrida desenfreada do conhecimento tecnológico, num tempo que aparentemente se demonstra limitado e com indícios evidentes aos olhos de todos: a certeza que os ecossistemas são efêmeros e frágeis promove as expectativas de sair do planeta e, mesmo, do próprio sistema solar; a consciência da real dimensão espacial de todo o ser vivo; os indícios científicos da entrada do planeta numa outra Era, o Antropoceno, o momento de viragem marcada pela hegemonia planetária dos humanos; e, fundamentalmente, a sofreguidão com que se viaja através de todo o planeta, já não unicamente para o estudar mas com uma ansiedade individual de possuir o transitório, uma marca do poder individual, vazia e supérflua, a que damos o nome de “turismo”. A viagem de autoconhecimento, como a de Trezenzónio, tornou-se obsoleta. A viagem de hoje acaba por ser completamente oposta à postura de Trezenzónio, embora também fruto da mesma ansiedade milenarista.

6 Gusmão, 1992, Op. cit; DUBY, Georges, 2002. *O Ano Mil*. Lisboa, Edições 70. ISBN 9789724400266

Assim, a criação de metodologias para essas transcendências, que respondam e desemboquem na questão colocada por cada um, estão também relacionadas com as disponíveis no tempo em que se vive, sendo diferentes e tendo meios diferentes, de época para época.

Embora a obra de arte tenha sido, fundamentalmente, um bem de referência e eleição, a partir de meado do segundo milénio, clarifica-se como ostentação e demonstração de poder, tornando-se um dos meios mais estáveis de aferição de riqueza. Mas não para todos. Os não detentores vão procurá-la aos templos, palácios e museus, usufruindo-a através da “indústria da cultura” e da “indústria do turismo”.

É evidente que a obra de arte possibilita outros mapas mentais, outras viagens, outros pontos de vista, e a descoberta de novos mundos com paisagens e coisas diferentes das instituídas, outras maneiras de ser, pensar e viver. Mas se dela se esperar alguma materialidade, seja o que for, estas suas particularidades intrínsecas desvanecer-se-ão. Digamos que, quando se perdem os referentes de alguma coisa, ou quando lhe damos outros que lhe sejam estranhos, torna-se muito difícil perceber o que, de facto, essa coisa é ... E, nesta situação, as particularidades ontológicas da obra de arte dissipam-se. Sobra um absurdo.

II. VIAGEM DA ARTE PELO ENSOMBRAMENTO CAPITAL

4. COORDENADAS, VALOR SÍMBÓLICO, PROPRIEDADE E CAPITAL

As coordenadas dão-nos os lugares das coisas que procuramos, que queremos encontrar, descobrir ou onde chegar. Coisas que são úteis, inúteis ou apenas raras ou únicas. Coisas que, por qualquer destas razões queremos possuir ou onde chegar. As coordenadas são pontos indicativos de coisas num mapa indiferenciado à partida. As coordenadas em Trezenzónio seriam a convocação divina. Hoje com GPS já não são necessárias intuições místicas ou cálculos de trigonometria para referenciar um lugar ou uma coisa. Mas qualquer possibilidade de referência acaba por ser um raciocínio sempre geométrico, cartesiano, calculado através da posição relativa face a referentes mais ou menos universais – um posicionamento do olhar face a qualquer paisagem. As coordenadas, num mesmo tempo, referenciam objectivamente e de uma forma singularmente abstracta.

Este raciocínio abstracto de referência das coisas, sendo subjectivo e emprehendedor na eleição da coisa, vai categorizá-las dando-lhes valor e, a realidade da coisa, do lugar, é atribuída por cada um. Portanto, cada coisa e cada lugar tem todas as possibilidades de ser coisa ou lugar diferente para qualquer outro, sendo que esse privilégio é dado por quem empreende a viagem e os referencia. Os lugares e as coisas transformam-se em valor, o que acontece quando alguém consuma o objectivo da sua viagem e obtenha a valoração da coisa ou do lugar.

Progressivamente, com possibilidade analítica desde há cerca de 500 anos, foram construindo-se, de metamorfose em metamorfose, os conceitos actuais do Capital económico e financeiro, só teorizados em relação à sua ética a partir do século

XIX, o que promoveu a consciencialização dos agentes, meios e processos que inter-vêm na sua construção e, assim, também as possibilidades de ataque e defesa do fenómeno em si. O valor das coisas é, a pouco e pouco, transformado em capital.

O capital é a lógica onde assenta a ordem das sociedades actuais. Metaforicamente é determinar-se que um local é a capital de um território, onde tudo se investe. É decapitar-se o inimigo ou aquele que se lhe opõe. É o reconhecimento que a união transforma energia individual em capital humano. É também tirar partido de tudo isto e aplicar-se em benefício de interesses parcelares... é racionalizar e teorizar de como investir e explorar os recursos, os meios e os demais, para reinvestir, explorando ainda mais e criando ainda mais capital...

Sim, o capital é uma construção social ingrata, subjectiva e pouco equitativa. Esta construção desenvolveu-se ao ponto de se apoderar globalmente todas as coisas e lugares, as sociedades, todos os recursos e transações humanas. Mesmo quando se pensa em recuperar ou impor algum processo ou regime mais objectivo, justo ou igualitário, estes acabam por cair no logro da posse e da mais-valia. Quando se fala em mudanças de paradigma organizativo das economias das sociedades humanas, fala-se em estruturas de crescimento sustentável, em aplicações humanitárias dos lucros, em filantropias ou mecenatos, tudo aplicações cínicas de lucros capitalistas que, destes modos, se bem que dissimulados, vão recapitalizar-se, por acréscimo de honorabilidades e poder ou por fugas lícitas a impostos coletivos.

Uma das características do capital é a sua embriagante avidez. Tem sempre de se superar a si próprio, rumo à plutocracia. A valorização subjectiva da coisa ou lugar entra em competição com o valor que outro lhe atribui.

O consumo é um dos seus agentes. Industrioso, o consumo, é talhado e cultuado através de saberes bem alicerçados na comunicação de massas, desencadeando fenómenos colectivos de adesão, modas, prestígio. A situação é tão perversa que promove o desejo da aquisição das coisas mais inesperadas, supérfluas ou tóxicas, muito a jusante do conceito de mercadoria de Karl Marx. Os trabalhadores que produzem as coisas, construídas pela energia gerada pelo seu trabalho, são aliciados a esgotarem todo o pago do que produzem na sua aquisição desses mesmos bens, ou mais ainda, quando são aliciados pelo capital a endividarem-se para obter as coisas por si produzidas, transformadas em objecto de desejo, acrescentando ao capital as percentagens por esses empréstimos. Essas mercadorias, essas coisas, são muitas vezes cinicamente propagandeadas como prioritárias para a ascensão a uma abstracta “qualidade de vida”, ou a uma abstracta “libertação” dos paradigmas actuais do esclavagismo capitalista. E se forem obras de arte, inserem-se na “indústria cultural”, esvaziadas de qualquer outro sentido.

Viciando os paradigmas da luta do proletariado de Marx, a perversão actual é tamanha que até a consciência do trabalhador é coletivizada, surgindo como consciência coletiva organizada e integrada nas regras que o próprio capitalismo indexou às sociedades, de modo a poder controlá-las e que, de conversações a acordos, vai mantendo todas as lutas dos povos dentro das regras capitalistas que lhe interessa, nunca desfocando dos lucros, das mais valias que, quaisquer que sejam os protocolos assinados, têm como regra o aumento contínuo desse capital.

5. CAPITAL E ARTE – CANIBALISMO ONTOLÓGICO

Para além de outras actividades que geram capital sem produção, preferencialmente aceites como lícitas, como o *football*, algum do jogo de aposta ou investimentos na bolsa, no campo das artes visuais, a produção artística que emerge está completamente submersa pelas mais-valias capitalistas, num crescendo de valorização, desgarrado do bom senso ou das leis normais de procura e oferta. O valor das obras de arte é referenciado em função da valorização que o capital lhes atribui, completamente afastado de quaisquer ideologias estéticas, recorrendo a vários estratagemas de validação. Como isso não pode acontecer à luz das “leis” capitalistas, promove-se o aumento do valor desproporcionado da obra, que só se valoriza porque se transforma apenas em capital, renunciando a tudo aquilo que revela e promete como obra arte. Este esvaziamento da arte como factor estético, ou seja, um factor ideológico carregado de comunicação, faz com que o dito “mercado de arte” seja uma coisa distanciada da produção artística em si, distanciada dos seus verdadeiros produtores. O mercado usa a obra de arte como elemento apelativo para transformar o capital fictício em capital real. Este truque, porque é de um truque económico que se trata, constitui um dos golpes mais profundos no património cultural colectivo. Os artistas são obrigados a este tipo de jogo como única forma de sobrevivência “autónoma” pois, a única solução de poderem ter uma actividade artística descomprometida é a de terem um outro meio de subsistência, que permita exercer a sua profissão sem submissões ao capital, mas com o grave custo de ver a sua obra pouco ou nada valorizada, recusando submetê-la ao mercado que a iria destruir como entidade ontológica.

São muitas e variadas as estratégias que se desenvolvem em torno da arte para criar infinitas mais valias em seu redor, criando auras que as transformam em objectos de desejo consumista e ferramentas do capitalismo. As obras de arte como ferramentas capitalistas são muito mais importantes do que quaisquer outras, porque vão determinar valor através de coisas completamente novas, inexistentes antes dessa determinação valorativa. Neste sistema capitalista, as obras de arte acabam por ser coisas que vão criar capital sem que intervenham as partes conjugadas pelos teóricos do século XIX e XX, o proletário, a mercadoria e o capital. Aqui o proletário, que poderia ser o artista-autor que produz a obra, deixa esse papel para, também ele, passar a fazer parte de um sistema integrado e fechado, de onde não irá poder sair. Parecendo um sistema paralelo ao mecenato renascentista, não tem nada a ver com ele. Na transação da obra de arte “tradicional” o capital cultural não é transmitido na venda da obra, mas hoje a obra e tudo o que ela poderia representar, não interessam ao capital, a obra de arte deixa de ter qualquer função, a não ser a de forjar capital. Este fenómeno também não tem a ver com a valorização da obra de arte que integra coleções por opção estética, de gosto ou de mera oportunidade. Na mesma perspectiva, ultrapassaria os leilões, mas usa-os para sustentarem, reiterarem e oficializarem as suas mais-valias exorbitantes com que, sem decoro, ousam categorizar as obras. Estas obras existem como se fossem capital, deixando para trás qualquer motivação filosófica, estética.

Este fenómeno do assalto à arte pelo capital é muito recente, clarificando-se nos anos 80 do século XX, associado ao conceito da “indústria da cultura”. Mesmo numa perspectiva em que a arte seria o que é apresentado num contexto do mundo da arte (Dickie, 1973), que nos aponta para um carácter processual, efémero e institucional da definição da obra como obra de arte, este fenómeno ainda não estava completamente definido, não existindo ainda o determinismo de uma valoração abusiva capitalista.

Entrámos assim no século XXI com uma euforia vertiginosa dos artistas, que acabou por arrastar colecionadores, museus, galeristas, críticos, teóricos, académicos, versus um aproveitamento imoral e desenvergonhado da arte para produzir capital, não numa perspectiva de mais-valia, mas como aceleração de “capital puro”.

Mesmo sem o sublinharem, nem ser requisito comumente aceite como indispensável, os artistas são bastante inteligentes, porque a criatividade é o factor que mais interfere na ampliação da capacidade cognitiva, estimulando mais avanços civilizacionais. Evidentemente que muitos foram os que se aperceberam desta situação golpista, que os coloca como vítimas entre o esclavagismo e antropofagia e destrói quaisquer intentos utópicos ou ontológicos da obra produzida.

A arte é coisa estética, do âmbito da filosofia, das ideias, portanto cada obra desenvolve em si paradigmas estruturantes para o pensamento e consciência colectivos⁷.

Aqueles que já estavam dentro de um sistema comercial foram os alvos mais fáceis, pois já estavam manietados e comprometidos com galeristas, agentes e colecionadores. E como é evidente transformaram-se rapidamente em agentes submissos do capital, não podendo ser outra coisa. Outros, que ambicionaram cotações tão excessivas e ascensões comerciais rápidas, lhes seguiram os trilhos. Hoje temos o panorama artístico numa situação caótica do ponto de vista das cotações individuais, sendo complexa a destrição entre o que está ou não inflacionado. Um mercado da arte onde observarmos obras de referência de séculos anteriores, cujas avaliações soçobram perante outras actuais, realizadas neste século por autores ainda vivos, não pode ser credível.

A obra de arte testemunha uma viagem, encetada pelo autor, vezes sem conta concluída e reiniciada por todos os que a vivem. Cada obra de arte assemelha-se à narrativa de Trezenzónio, utópica, íntima, perturbadora. Cada obra de arte inicia um ciclo que se vai concluindo na medida em que a sua função é consumada ao longo do tempo.

Inebriados por este valor transcendente da arte, os artistas de um pós-guerra adocicado pelo facilitismo promovido progressivamente pelas sociedades capitalistas, alguns galeristas e colecionadores, deixaram-se cativar pelas situações comerciais absurdas propostas pelo capital, caindo no logro de poder ser esse um caminho, o que fez disparar o valor atribuído a obras de poucos recursos artísticos que, a par e sem destrição dos poucos artistas que de facto se consagraram por desígnio próprio, exorbitou a cotação de muitos outros.

7 JUNG, Carl Gustav, (2009). *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Barcelona, Paidós Ibérica. ISBN 9788449322280

Tal como o conceito revelador ou transfigurador da viagem ficou comprometido pela massificação que o turismo lhe trouxe, também a obra de arte se volatiliza, corrompida pela, aparentemente contraditória, colocação do valor significativo num nível vazio de comunicação. O mesmo é dizer que se atribui valor à coisa sem substância, sentido ou uso possíveis. Deste modo o capital se recria, se multiplica, se oferece, sem ter que se fundamentar em ouro ou produtividade (nem em matéria nem em energia). Sem padrão nem referência, a obra de arte é prostituída de forma canibalista pela plutocracia. A arte, a grande vítima deste espírito antropocénico, fica ocultada pelo comprometimento das consciências que, cínica ou ingenuamente, insistem em falsear a validação da obra esvaziada, como o fechar de um cerco. Agora o viajante viaja circularmente, sem obra nem deleite, sem consciência da viagem, sem (re)conhecer qualquer padrão que o transcenda, sem parar...

Cabe aos artistas desenvolver abertamente este debate, porque será apenas pela clara consciência da existência do problema por parte destes, que a arte poderá libertar-se do sequestro e asfixia do capital. E, sendo que esta asfixia é um factor cultural, um roubo civilizacional, cabe também a todos os cidadãos livres terem a segurança para denunciar as evidências.

REFERÊNCIAS

- AAVV, (2014). *Truth is concrete - A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Berlin, Sternberg Press.
- BROCCHI, Davide, “The Cultural Dimension of Sustainability”. In: KAGAN, Sacha, KIRCHBERG, Volker, (2008). *Sustainability: A New Frontier for the Arts and Culture*. Frankfurt, Verlag für Akademische Schriften.
- CASTELLS, Manuel, (2003). *O Fim do Milênio*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- DUMITRIU, Anna, FARSHIDE, Bobbie, (2014). *Trust Me I’m an Artist, Towards an Ethics of Art/Science Collaboration*. Brighton, Blurb Inc..
- ELIADE, Mircea, (1994). *O Sagrado e o Profano*, Lisboa, Livros do Brasil.
- FOWKES, Maja e Reuben, “Ecology and Ideology, Search of an Antidote”. In *Contemporary Art’Verge*, fevereiro de 2010.
- GUSMÃO, Artur Nobre de, (1992). *Românico Português do Noroeste: alguns motivos geométricos na escultura decorativa*. Lisboa, Veja
- HANENBERG, Peter, (2009). *Cultura e Cognição - ou o Poder do Conhecimento Tácito*. Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC), Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa.
- JUNG, Carl Gustav, (1968). *L’Homme et ses Symboles*. Paris, Pont Royal.
- JUNG, Carl Gustav, (1977). *L’Homme à Decouvert de Son Âme*. Paris, Éditions Payot.
- KAGAN, Sacha e KIRCHBERG, Volker, (2008). *Sustainability: a new frontier for the arts and cultures*. Frankfurt/Main, VAS.
- NZMCH (New Zealand Ministry for Culture and Heritage), (2006). *Cultural Well-being and Local Government. Report 1: Definition and Context of Cultural Well-being*. Wellington, NZMCH.
- NZMCH (New Zealand Ministry for Culture and Heritage), (2006). *Cultural Well-being and Local Government: Report 2: Resources for Developing Cultural Strategies and Measuring Cultural Well-being*. Wellington, NZMCH.
- SALAR (Swedish Association of Local Authorities and Regions), (2008). *Culture in the Sustainable Society*. Estocolmo, SALAR.
- SANTOS, Boaventura de Sousa, (2001). “Globalização: Fatalidade ou Utopia?”. Porto, Afrontamento.
- Steffen, W.; Grinevald, J.; Crutzen, P.; McNeill, J. (2011). *The Anthropocene: conceptual and historical perspectives*. Philosophical Transactions of the Royal Society A..
- UNESCO, 1999. *Understanding Culture in Sustainable Development: Investing in Cultural and Natural Endowments*. conferência, Washington D.C., World Bank/UNESCO.

GIVE ME THE MONEY

**A TENTACÃO DO DINHEIRO
FÁCIL NA NARRATIVA
DE UMA INSTALAÇÃO
DE JOÃO PENALVA (NOME DE
CÓDIGO LM44/EB62)**

JORGE DOS REIS

Toda a verdade gera um escândalo.

— Marguerite Yourcenar

Mas, nas minhas exposições, vejo frequentemente duas pessoas andarem juntas de texto em texto, e muitas vezes nem se conhecem. São obrigadas a negociar o espaço entre elas e o texto. Gosto de pensar que houve romances entre estranhos que começaram assim. E sobre este ponto diria que se pode muito bem entender o meu uso de texto como um desenho de inúmeras coreografias, algo que vai articular o espaço.

— João Penalva

João Penalva começa por se dedicar à dança. Entre 1970 e 1973 estuda *ballet* e técnicas Graham e Cunningham com Jean Pomares na London School of Contemporary Dance. Acabaria como bailarino na prestigiosa companhia de Pina Bausch, em Wuppertal, tendo posteriormente trabalhado com Gerhard Bohner. Finalmente, em 1975, cria com Jean Pomares a Moon Dance Company em Copenhaga.

O seu percurso enquanto bailarino, viria a ter consequências inevitáveis no seu trabalho como artista plástico. Com Cunningham regista a impressão do movimento independente de qualquer escrita e narrativa, sendo o movimento e o seu desenvolvimento no tempo realizados com grande carga enfática. Com Bausch explora o expressionismo alemão onde a narrativa e a teatralidade são o mais importante. Com Bohner, Penalva regressa ao movimento e a uma maior identidade. Mas o universo da dança, onde o complemento entre movimento, música e encenação era pleno, seria finalmente encontrado na companhia que funda com Pomares. Esta diversidade de registos e de opções estéticas e performativas acabaria por ser fundamental para a versatilidade da sua obra plástica.

Dois factores foram decisivos para que uma mudança ocorresse no seu projecto/processo artístico: em primeiro lugar, a obra de Joseph Beuys e, em segundo lugar, o universo da crítica de arte. Enquanto trabalhava com Bohner em Darmstat, visitava com regularidade o museu regional Hessisches Landesmuseum, onde tomou contacto com um elevado número de obras de Joseph Beuys, e frequentava assiduamente a John F. Kennedy Library onde lia as revistas *Art Forum* e *Art in America*. Nestas leituras interessava-se particularmente pelos textos críticos, imaginado-se a si próprio como autor das obras artísticas aí referenciadas.

Um ano depois de ter criado a companhia com Jean Pomares, decide ir estudar para Londres, para a Chelsea School of Art, onde ingressa com o intuito de não se desligar da dança. Para esta decisão terá contribuído o facto de artistas como Robert Rauschenberg ou Jasper Johns terem trabalhado com Cunningham, revelando a possibilidade de existência de uma ligação entre as artes visuais e a dança. A escola de Chelsea seria, num primeiro momento, um espaço de criação de artefactos visuais que pudessem servir a dança do ponto de vista cenográfico, coreográfico e conceptual.

Depois de deixar esta escola, Penalva dedica-se exclusivamente à pintura, utilizando uma gramática pictórica pessoal que não faria prever as suas futuras opções artísticas. Se na pintura, Penalva evitava qualquer tipo de interferência exterior, o *white cube*, que é, afinal, o espaço da galeria, colocava-lhe nessa altura problemas novos de enquadramento e contextualização arquitectónica aquando da mostra do seu trabalho.

Penalva olhava a actividade solitária da pintura como algo que correspondia ao seu desejo de não estar sempre dependente de colaboradores, como ocorria na dança cujo trabalho é de natureza colectiva. Este controlo individual da obra era, para si, gratificante, embora tenha voltado a sentir necessidade de um trabalho colaborativo.

Tal como o tempo da dança tinha ficado para trás, havia agora que deixar também para trás a redução à pintura com implicações tipográficas muito objectivas. Os seus últimos quadros mostram, com efeito, textos pequenos e até letras isoladas. A utilização da tipografia como suporte permitiria a criação de um discurso próprio e de uma nova textualidade, como afirma o artista:

(...) estava a fazer um quadro pequeno e quis ter um texto num dos painéis. O texto era meu, mas em lugar de o escrever eu, pedi a alguém para o fazer. Aperceber-me que estava perfeitamente à vontade com esta outra caligrafia integrada no meu trabalho abriu possibilidades que já estavam confinadas à pintura^[1].

Estamos então perante um novo momento de transição na obra de Penalva. Depois de deixar a dança para se dedicar à pintura, abandona esta última para se dedicar plenamente à instalação. A tipografia passa a ser o seu suporte e o seu material de trabalho. A sua estratégia passa a ser a narrativa. No contexto das suas instalações existem por vezes pinturas, ora isoladas, ora elementos de um todo, integrando tipografia e mensagens escritas.

Em 1993 João Fernandes convida João Penalva para realizar uma instalação no velho edifício da Alfândega do Porto, antes da sua transformação no edifício funcional que hoje é, dando início a uma nova abordagem na sua carreira de artista plástico.

O trabalho de Penalva assenta na composição do espaço, na dramaturgia do lugar e na composição dos diversos elementos que constituem a instalação; assim, a relação entre os elementos no interior de um espaço *encenado* constitui já um novo desafio para o seu trabalho. Gera-se então um diálogo entre forma e ficção, no qual Penalva constrói personagens e espaços de jogo geridos por uma narrativa produzida especificamente para cada obra. O artista inicia um processo de invenção de personagens que vão deixando um *rasto* tipográfico no seu trabalho.

Penalva procura o excepcional na porção de realidade seleccionada. Procura mudar a percepção dessa realidade sem a alterar e sem ceder a qualquer tentação literária. Contudo a sua obra convoca uma partilha de sentidos para realizar uma leitura e uma visualização num suporte que não é o livro mas o espaço expositivo. Penalva refere-se de forma exemplar à sua opção metodológica:

Em vez de escrever para as páginas de um livro, pensei na parede ou no chão como superfícies que podem ser usadas para uma leitura mais demorada e, ao fazê-lo, colocar o espectador numa posição em que ele ou ela dificilmente pode escapar à consciência do seu próprio corpo no espaço e no tempo, e à sua negociação e navegação desse espaço enquanto recipiente de ficções, e ao facto de elas estarem lá para serem lidas. (...) Quando escrevo, estou muito ciente do tipo de leitura que estou a produzir — uma leitura discreta, muito consciente de não estar nas páginas de um livro e de, por isso mesmo, ser uma experiência pública. E de, pelas mesmas razões, ela permitir mostrar um aspecto da face pública da intimidade entre o leitor e o objecto lido. Se, por exemplo, tentamos ler o jornal do vizinho no metro, podemos esperar todo o tipo de reacções — desde a simpática, dos que, sem uma palavra, nos facilitam um bocadinho a leitura, à mais agressiva, dos que nos gritam. E claro, a mais comum, dos que fingem não reparar^[2].

A complexidade de cada uma das instalações faz com que o trabalho de Penalva se revele profundamente inovador. As suas abordagens plásticas tão diversificadas e o cruzamento de temas tão diferentes numa mesma instalação fazem do seu percurso um caso singular no panorama da utilização da tipografia nas artes plásticas.

As obras de Penalva são constituídas por longas narrativas onde se encontram, lado a lado, inúmeros documentos reais e fictícios. Encontramos textos em folhas de papel, em vídeos, em objectos tridimensionais, em fachadas de edifícios. Uma panóplia aberta e extensa de elementos que se ligam entre si de forma objectiva e subjectiva, pela semelhança ou pela ambiguidade que neles reside. Não há um centro por onde o espectador possa decidir tomar caminho, num todo compacto que se inscreve muitas vezes na especificidade de um espaço tridimensional, sem o alterar, mas nele discorrendo de forma coerente.

Nessa disparidade, Penalva tende a delegar a própria autoria da sua obra nos intervenientes nas suas narrativas o que acaba também por ser uma estratégia prioritária no seu trabalho, como refere Mark Girbourn: “a ausência fingida do ego humano é a sua própria forma de egocentrismo, coisa que o artista português (...) compreende perfeitamente”^[3].

Nas narrativas de Penalva encontramos também uma descrição da construção da obra, dos procedimentos adoptados pelo artista para a construir: negociações, cartas enviadas e recebidas, partituras fotocopiadas, fotografias, textos manuscritos, recortes de jornais, objectos encontrados e adquiridos, havendo por vezes a revelação dos obstáculos encontrados no seu desenrolar, num procedimento lúdico habitado por um certo humor, feito de uma grande subtilidade. Guy Brett afirma que é a narrativa que verdadeiramente caracteriza Penalva:

Cada obra [de Penalva] é uma narrativa assente numa técnica mista que frequentemente abrange ou integra comentários verbais do próprio artista, sob forma de entrevistas, notas pessoais e elementos diversos, que poderão estar expostos na parede ou ser apresentados numa publicação. Neste caso, é possível que apareçam juntamente com outros textos de vários autores e, quando assim é, por comparação com estes, os de Penalva surgem frequentemente como relatos nada afectados e bastante simples do modo como

a obra foi feita; das pessoas que de algum modo, colaboraram, das dificuldades levantadas e que poderiam ter obstado ao curso dos acontecimentos mas que acabaram por enriquecer a obra, das respostas dos espectadores e, eventualmente, do reconhecimento de fracasso, etc^[4].

Mas o trabalho de Penalva também é feito de coragem. Em muitos dos seus trabalhos entrega-se a tarefas aparentemente inatingíveis, como assobiar uma sinfonia completa, manuscrever a totalidade de um livro ou dançar uma coreografia quando já perdeu a sua elasticidade corporal de bailarino profissional.

Penalva trabalha com cuidado a apresentação do texto – a *palavragem*^[5] – que pode adoptar diversas estratégias: dactilografia e pintura que evocam o *design* tipográfico; a manualidade do escrituralismo tipográfico que através da grafite imitam a tipografia industrial; legendas feitas de luz tipográfica e de movimento – aparecimento/desaparecimento; o próprio manuscrito do artista.

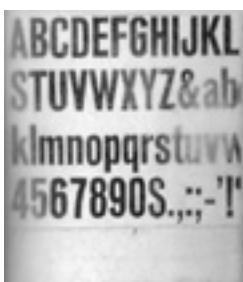
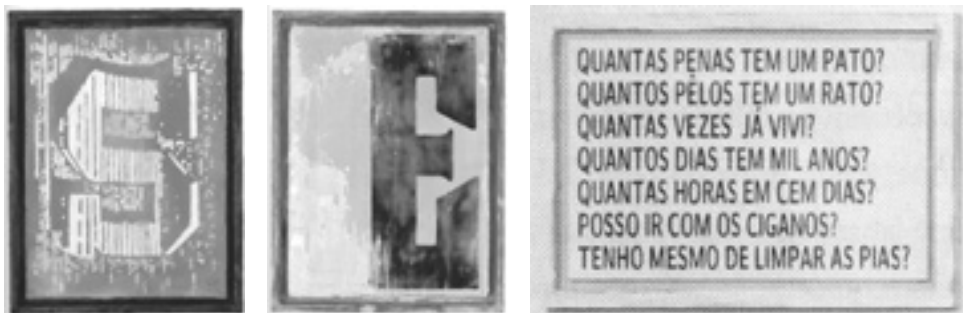
Diga-se ainda que estas diferentes formas de registar graficamente a tipografia surgem sempre como transcrição de um texto que o observador percebe que existe algures e que lhe serve de original. Este facto gera contundentes contradições quando o artista produz textos manualmente, como se fossem seus, mas que na verdade apenas se limita a transcrever manualmente.

O ano de 1992 marca o início da pesquisa de Penalva em torno da utilização da tipografia e da escrita. Entre esse ano e 1994 (ainda na fase da pintura) percebe-se que o universo da tipografia está já presente em obras de transição, que utilizam ainda a técnica pictórica, mas que se demarcam do seu trabalho anterior, da pintura convencional, pela forma como passam a recorrer a uma prática de produção de escrita, depois aplicada na concepção tipográfica do quadro, no qual o *design* tipográfico é já o conceito principal.

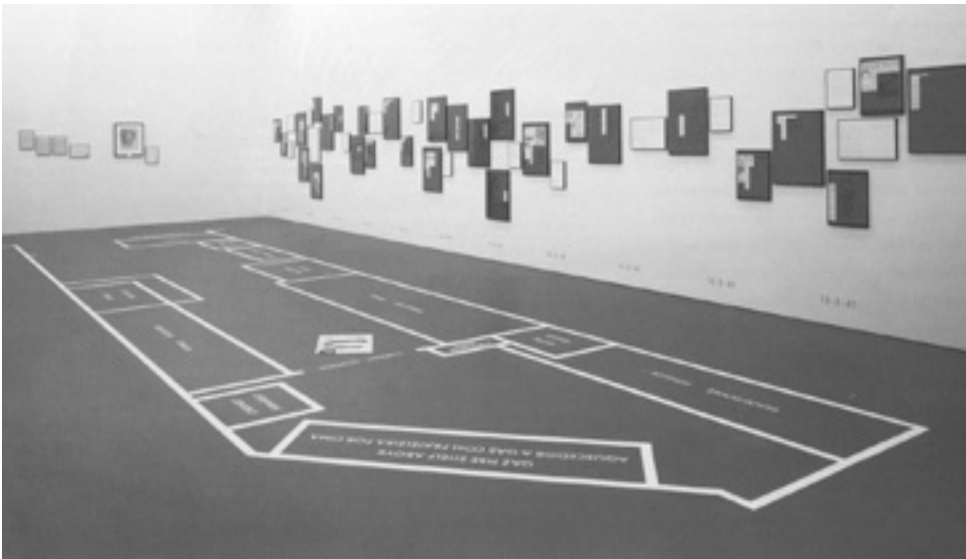
A este propósito vejamos a obra *Crow's Feet* onde Penalva procura construir um auto-retrato linguístico utilizando a tipografia, mediante um texto deliberadamente infantil, mais concentrado na sonoridade do que no significado, explorando um certo *nonsense* linguístico. É uma obra em que se realiza uma produção de sentido fonético utilizando a tipografia, num registo bem acabado, onde o texto alinhado à esquerda utiliza um tipo de letra condensado, minimalista e sem artifícios.

Noutras obras deste período Penalva faz uso de catálogos tipográficos – que os *designers* utilizam para escolher os tipos de letra – dos quais retira fragmentos graficamente interessantes. A simplicidade com que mostra os tipos de letra, como se destacasse as letras do alfabeto que mais interessam do ponto de vista formal, revela o interesse crescente pela reunião de materiais tipográficos e sua utilização na construção das narrativas que se seguirão no seu percurso como vamos observar em detalhe numa das suas instalações mais significativas.

Um espaço transforma-se noutro espaço. O lugar de um crime é afinal o lugar da exposição. A estrutura da instalação *LM44/EB62* é constituída por uma composição nas paredes da Galeria e por uma marcação tipográfica no chão. Juntas formam a dramaturgia de uma narrativa que recebe o nome de código de um processo policial: *LM44/EB62*.



João Penalva — *S* (1992). *E* (1992). *Crow's Feet* (1994). *VWXY* (1994). *RST* (1994). *CBA* (1994). *VUT* (1994). *DE* (1994). *CDEF* (1994). *ABCDEFGHIJKL* (1994). *Pantone 587U* (1994)



João Penalva — *LM44/EB62* (1995)

Elsie May Batten, uma empregada de balcão numa loja de antiguidades, situada em Cecil Court, em Londres, e propriedade de Louis Meier, é apunhalada até à morte por um cidadão paquistanês de nome Edwin Bush. O crime aconteceu na manhã de 3 de Março de 1961, o criminoso foi capturado a 9 de Março e condenado à morte. É este o contexto e o enredo da narrativa de Penalva.

No chão, uma representação à escala da loja onde ocorreu o crime, como uma planta onde Penalva inscreve tipograficamente os nomes de cada objecto, permite que o observador caminhe *sobre* a loja apercebendo-se da geografia do lugar e, ao mesmo tempo, leia o relato que a imprensa britânica da época fez do caso, através de recortes emoldurados nas paredes.

Um diagrama gráfico e tipográfico da loja onde ocorreu o crime corresponde à imagem de uma planta de arquitectura. Este chão pede ao espectador que faça viver nesse espaço físico o filme ou a história que encontra na parede, sendo um objecto de tradução que define sentidos objectivos para essa mesma tradução. Nele encontramos uma detalhada tradução tipográfica de ‘montra’, ‘armário’, ‘expositores’, ‘prateleira’, ‘facas’, ‘aquecedor a gás com prateleiras por cima’, ‘cortina’. O leitor/observador é tentado a olhar para dentro das vitrinas e nelas descobrir um mundo infundável de objectos misteriosos e inimagináveis; é levado a desviar a cortina e a entrar num espaço que antes lhe estava vedado.

A leitura complexifica-se já que a pesquisa efectuada por Penalva conduz a ligações e coincidências: um retrato feito por Kurt Schwitters de Louis Meier, o primeiro retrato robot feito em Inglaterra é precisamente de Edwin Bush, o assassino da empregada. O criminoso, tal como Schwitters, era estrangeiro em Inglaterra. Quando é apanhado fica a saber-se que tentara roubar uma espada da loja de Louis Meyer com o intuito de a vender para, com o dinheiro, comprar um anel à noiva. Acabaria por apunhalar a funcionária da loja que o teria ofendido racialmente. Enquanto não se descobriu o criminoso, durante os dias seguintes, os jornais ingleses revelavam o anel que o Duque de Kent oferecera à sua noiva. Acrescente-se ainda que a vítima era casada com Mark Batten, escultor inglês, presidente da Sociedade Real de Escultores Britânicos e autor de um livro no qual surge segurando um cinzel, da mesma forma que um criminoso seguraria um punhal para cometer um assassinio.



João Penalva — Fragmentos de LM44/EB62 (1995)



Sobre a parede da galeria, o artista procurou registar documentalmente dois fios condutores: o relato dos factos pela imprensa e a linha de coincidências que ele próprio estabeleceu no seguimento da pesquisa efectuada. Na generalidade todo o material é textual com excepção das fotografias e dos retratos: títulos e miolo do texto de jornais fotocopiados, formulários e documentos policiais, página de texto de um livro.

Nas paredes da galeria estão também expostos o certificado de óbito de Edwin Bush, bem como o seu retrato robot, desenhos policiais da faca utilizada pelo assassino, um relatório da polícia com a descrição do crime, o retrato de Louis Meier, de 1944, desenhado por Schwitters; as certidões de óbito de Meiers e de Schwitters, bem como textos de Schwitters e de Ernst Schwitters, seu filho, um texto de alguém conhecido de Meier descrevendo o retrato de Schwitters e ainda uma página de um livro sobre escultura, escrito por Mark Batten.

Esta parede é como um livro máquina. Podemos considerar *LM44/EB62* como a tradução tipográfica de um acto criminoso. Documentos diversos estão paginados de forma organizada e sequencial como se desmantelássemos a lombada de um livro e expuséssemos as suas páginas nas paredes. A documentação tipográfica cria uma história feita de texto e imagens, uma história mais complexa do que o crime original que convocou toda a instalação. É uma história não linear, um novelo de coincidências que seguem caminhos próprios na narrativa que Penalva produz, da mesma forma que um escritor constrói as personagens de um romance. São, no fundo, diferentes camadas tipográficas de leitura e de diferentes histórias que se sobrepõem, se tocam, mas não se misturam.

A colocação do retrato do assassino numa das paredes menores da galeria e a colocação do retrato de Meier na parede oposta deixa para a parede grande a exposição de material exclusivamente tipográfico, predominantemente jornalístico, onde o confronto entre os títulos e o miolo de texto cria uma composição parietal. Mais ainda, como refere Andrew Wilson, Penalva “apresenta-nos factos e a interpretação desses factos”^[6] assentes nos artigos dos jornais e no contraponto dos relatórios oficiais da polícia.

Penalva faz uso de duas superfícies pictóricas nas quais desenvolve o seu trabalho com a tipografia. Nas paredes produz colagens com recortes de jornais, aludindo aos *papiers collés* de Picasso, criando uma composição essencialmente tipográfica. A composição parietal feita de recortes alude a uma paginação gráfica, como se de uma página na vertical se tratasse. Ao emoldurar cada um dos recortes individualmente nega a multiplicidade de artefactos da colagem cubista sintética, fazendo de cada um deles um objecto tipográfico. No chão, Penalva joga com a tipografia para que esta possa substituir os objectos, recorrendo ao *design* tipográfico e à colagem industrial vinílica para que o acabamento seja perfeito. Tanto nas paredes como no chão, Penalva demite-se de qualquer manualidade: nos recortes, o seu trabalho passa por uma tarefa de enquadramento e sequencialização, enquanto que no chão produz uma composição em larga escala, ocupando todo o espaço da galeria com citações tipográficas.

Mark Gisbourne sintetiza a atitude de Penalva quando refere que “este artista bem pode ser uma espécie de Walter Benjamin, um *flâneur* da cidade moderna. No entanto, a sua deambulação será em grande parte impulsionada pela sua vida interior de memória e tempo, ausência e presença e, de forma ainda mais significativa, por um compromisso com a revelação, mais do que com o revelado”^[7].

Os trabalhos de João Penalva traçam densas narrativas onde visualizamos textos, objectos e vídeos que se articulam entre si tendo em conta as ligações contextuais que o artista estabelece. Esta estratégia permite que uma certa heterogeneidade negue o conceito de identidade, criticando simultaneamente o conceito de centralidade, singularidade e hierarquia. Neste sentido a obra de Penalva assenta em torno do conceito de disseminação; apesar deste facto o resultado é coeso e cada instalação surge como um conjunto de artefactos que concorrem para a construção de um discurso linear mas complexo. No seu percurso Penalva recorre ao *design* tipográfico quando realiza o tratamento tipográfico do chão da galeria em *LM44/EB62*. Na procura do dinheiro fácil, o criminoso e sua atitude constituem deste modo o ponto de partida para uma narrativa artística onde se documenta de modo visual e tipográfico um assalto fatal.

NOTAS

- 1 RENTON, Anton; PENALVA, João; ‘Portanto, continuas a não acreditar em mim’; in: *João Penalva*; Lisboa; Centro de Exposições, Centro Cultural de Belém; 1999. p. 13.
- 2 FERNANDES, João; PENALVA, João; ‘Diálogo entre João Fernandes e João Penalva’; in: *João Penalva*; Dublin, Budapest, Porto; Irish Museum of Modern Art, Ludwig Museum of Contemporary Art, Museu de Arte Contemporânea de Serralves; 2005. p. 18.
- 3 GISBOURNE, Mark; ‘Na Ausência de Absalão’; in: *João Penalva*; Electa; Milão; 2001. p. 27.
- 4 BRETT, Guy; ‘Ser Público de Penalva’; in: *João Penalva*; Electa; Milão; 2001. p. 45.
- 5 GISBOURNE, Mark | Cit. [3] | p. 27.
- 6 WILSON, Andrew; ‘LM44/EB61’; in: *João Penalva*; Lisboa; Centro de Exposições, Centro Cultural de Belém; 1999. p. 13.
- 7 GISBOURNE, Mark | Cit. [3] | p. 39.

O SANGUE QUE EM TÌ DERRAMO...

LUÍS HERBERTO

O ESPAÇO PÓS-ACÇÃO: TOTÉM, SAGRADO, DOCUMENTO

O testemunho artístico dos jogos de guerra tem ocupado um lugar de destaque e de um modo transversal a diversas realidades geográficas e numa vasta cronologia, em praticamente todas as sociedades do planeta. Configura-se um contexto de referência totémica em que a exaltação da vitória promove uma manifesta sacralização da violência, ultrapassando a própria representação documental, e que está igualmente dependente da estrutura cultural que a possibilita, o que também permite leituras múltiplas, face à pluralidade da conceptualização que a temática permite. A questão ‘do que é correcto...’ é de um modo geral, de juízo opinativo, transformando-se a sua interpretação à medida da sua necessidade.

De qualquer modo, os conflitos organizados, independentemente do seu impacto social e político, são tão antigos como a civilização em si, e muito anteriores a um qualquer registo documental. Contudo, entre escrita cuneiforme e pictograma, ao actual fluxo binário e pixelizado, são inúmeras as obras que nos garantem este processo quase demiúrgico, na linha do que Leroi-Gourhan designou como um discurso mitográfico, a propósito do grafismo linear e da passagem do pensamento mitológico ao racional (O Gesto e a Palavra. 1. Técnica e Linguagem, 1985).

As representações mais antigas e conhecidas nesta temática, são provenientes da região da Suméria, com a ‘*Estela dos Abutres*’, uma gravura escavada em pedra datada de c. 2450 a.C.¹. Este artefacto em pedra é o documento historiográfico mais antigo que se conhece e configura-se precisamente numa dupla representação, inscrita nas duas faces, uma com um lado histórico e narrativo da campanha militar e na outra, uma visão evocativa das divindades que permitem a acção (Lewandowski, 1995), (Winter, 1985). É aliás este modelo de narrativa pictórica, que representa uma ‘acção’ — e não apenas uma descrição, que prossegue na temática até ao presente e que curiosamente, se aproxima da ‘*La Battaglia de San Romano*’, de Paolo Ucello, aliás, Paolo di Dono (c.1397-1475) (Hudson, 2005). Na pintura e na ligação estruturante ao conjunto aqui apresentado, provavelmente a mais icónica das representações marciais seja manifestamente este conjunto de três pinturas, realizadas entre 1435 e 1460 (Roy & Dillian Gordon, 2001)². Cada uma delas, na sua actual localização, e o seu conjunto, assume-se sem reservas, no papel perpetuador das referências à temática, admitindo leituras de incontornável carga poética, que ultrapassam largamente o sentido descritivo de tão sanguinária actividade. Por outro lado, são também aqui visíveis as influências estilísticas e compositivas, em representações mais a Este, com semelhanças na organização das figuras numa homogenia positivamente desconcertante para tão vasto leque cultural, assumindo-se mais a diferença na representação do espaço cenográfico e nos modos de representar com recurso à Perspectiva.

1 *Estela da vitória de Eannatum*, Rei de Lagash, também designada como ‘*Estela dos Abutres*’, presentemente no Museu do Louvre, Paris.

2 *Niccolò Mauruzi da Tolentino alla testa dei fiorentini*, ca1438, 180 x 316, National Gallery, London
Disarcionamento di Bernardino della Carda, ca1438, 182 x 323, Uffizi, Firenze
Intervento decisivo a fianco dei fiorentini di Michele Attendolo, ca 1438, Musée Louvre, Paris
Consultar igualmente Hugh Hudson: [*Paolo Ucello: The Life and Work of an Italian Renaissance Artist* (Doctoral Thesis), 2005].

A estrutura compositiva destas obras, pelo que representam e mitificam, propaga-se num modo quase constante até ao presente, em que forma e conteúdo se revisitam, quase como num jogo de Xadrez, sendo visível a hierarquia de classes, sem esquecer características próprias associadas aos contextos culturais e cronológicos que designam. E como é do senso comum, nesses tempos — entre uma Baixa Idade Média e a Época Moderna — a organização da actividade bélica gozava de uma estrutura bastante conceptual na composição performativa. É até mesmo um pouco ‘lúdica’ para os seus mentores, à margem da afirmação da sua violenta realidade e para os seus intervenientes directos.

É precisamente neste sentido estrutural, na sua concepção e organização formais, que estas pinturas nos garantem que nada é deixado ao acaso no jogo visual. São composições que exaltam a importância do momento, cujo contraste se estrutura na síntese da luz cenográfica, em simultâneo com o absurdo realista na auxese da cor e da heráldica das figuras em primeiro plano, bem como da espacialidade, mais simbólica que perspectivada — contudo declaradamente pragmáticas na ciência do Desenho.

Este preâmbulo que exalta Ucello e as pinturas da *‘La Battaglia de San Romano’* surge a partir no modo como a leitura fotojornalística das guerrilhas urbanas e sociais se funde no que ambas propõem, já que emanam características formais semelhantes, ao permitirem leituras distantes da realidade das suas narrativas, assumindo-se nas possibilidades efectivas na manipulação dos sentidos e no que representam.

Por outro lado, é também uma ligação e citação a Júlio Pomar, que as refere a propósito do seu trabalho gráfico/ pictórico *Maio 68* e *Rugby*, de 1968³ — obras formalmente semelhantes e muito presentes na investigação para esta série *‘O que faz falta... é malhar na malta!’*

A PINTURA ENTRE A PINTURA: EXPLORAÇÃO E EXPERIMENTAÇÃO

Na presente estrutura social e sobretudo no contexto das sociedades ditas evoluídas e com economias sedimentadas e fortes, sobretudo a partir das revoluções sociais da década de 1960 — destaque para o Maio de 68 — desenvolveram-se tornaram-se rotineiras, manifestações colectivas que opõem determinados grupos populacionais às forças policiais e militarizadas. Nas sociedades democráticas, esta oposição é politicamente controlada de modo a permitir uma ‘convivência aceitável’ no que diz respeito à sua intervenção, tentando o mais possível evitar resoluções drásticas. André Barata, a propósito deste projecto, escreve para o catálogo da exposição que apresenta os primeiros estudos sobre esta temática, apresentada coincidentemente na Biblioteca/ FCT, em 2018, que esta é uma ‘...violência — desigual, política e urbana — do Estado, monopólio da violência legítima...’

3 POMAR. Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. Catálogo da exposição apresentada no Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Paço Imperial/ Fundação pró-Memória e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1986 e no Centro de Arte Moderna, FCG, em Lisboa, em 1987.

No pensamento original para a apresentação do trabalho exposto anteriormente na Biblioteca/ FCT, são exploradas precisamente as oposições destes campos tão opostos, paradoxalmente unidos no mesmo espaço político e social, contudo, diametralmente opostos. Por um lado, do protesto, a relação formal com a autoridade, o confronto e os ‘despojos’ que se manifestam apenas na dor, no hematoma e no grito e por outro, e citando ainda o André Barata, ‘uma corja que topa tudo da janela’, alheia ao confronto físico e assumindo uma superioridade moral travestida, assente numa estrutura económica e social mais favorável.

Assim, desenvolvi duas temáticas aparentemente isoladas, apresentadas em conjunto e que permitem interrogar sobre os seus propósitos. De um modo assumidamente espontâneo, uma representação muito instalada ao registo rápido e efectivo do mural, graficamente assumida, em que se declara o traço/ risco na pincelada, modelando os corpos em linhas de intensidade e cor variada (sem esquecer alguma displicência na construção da paleta), parafraseando o gesto rápido da acção/ reacção dos seus actores.

Em simultâneo, e porque estes processos, são declaradamente lentos, quer na decisão sobre os temas, quer na sua exploração material, e porque de igual modo, se vão arrastando entre outros projectos que surgem, intencionalmente ou de modo mais fortuito, uma pintura de carácter tecnicamente mais tradicional, que inclui na sua construção, uma modelação de estrutura mais técnica, adequada à plasticidade que as tintas de óleo permitem e que apresenta composições aparentemente de carácter mais coloquial. Neste caso e no modo como refiro a mescla de projectos em simultâneo, considerarei algumas citações a Julius Shulman, e a icónica ‘*Case study House no.22, Los Angeles*’, de 1960, produzindo duas pinturas que representam situações de lazer e ausência de qualquer tragédia social, incluindo ainda uma memória a Rothko, na pintura dentro da pintura. Estas duas pinturas, realizadas entre 2009 e 2019, deram ainda origem à série ‘*Uma casa na praia!*’, realizada entre 2018 e 2019, em simultâneo com ‘*As máscaras de Alex*’ e ‘*O que faz falta...*’ Um processo aparentemente caótico e lento. A pintura necessita dela própria para se continuar.

Este é um projecto lento. Foi conceptualizado com uma dimensão política inegável, contudo, assume-se mais na sua função social e panfletária. Na sua génese, esquiços há muito escondidos no ‘fundo da gaveta dos projectos um dia irei realizar’ e catalisados pelo impacto visual das manifestações estudantis entre 1991 e 1998, enquanto frequentava a Licenciatura em Artes Plásticas na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, evoluindo espontaneamente na atenção às movimentações sociais em geografias e tempos diversos. Ao mesmo tempo, fui acumulando fontes documentais e visuais múltiplas, entre cinematografias ficcionais e biográficas, foto-jornalismo, televisão e internet, sem qualquer aparente cronologia, bem como as referidas citações e Ucello e Pomar, como tantos outros artistas que nos orientam e definem os percursos visuais.

O estudo para as composições deste ‘tema e variações’ é ainda palco para encenações no atelier, com modelos vivos ocasionais, para uma mais efectiva estruturação anatómica dos documentos visuais de apoio que declaro no meu trabalho figurativo, ficcionando aqui uma realidade dura, na interpretação de e para a violência, por vezes

com alguns filtros cromáticos, quer no seu oposto aparentemente inócuo e repleto de subterfúgios.

Este projecto tem como composição central, a pintura ‘*O sangue que em ti deram é também o meu!*’, que serviu — e assiste — como ensaio e aferição para a validade visual e temática do que ainda estou a desenvolver. Não faço qualquer ideia sobre o se aproxima!

REFERÊNCIAS

- Barata, A., Herberto, L., & Moura, J. (2018). *O que faz falta... é malhar na malta!* Costa de Caparica, Almada: Biblioteca/ FCT-NOVA.
- Dobson, C. (2013). *Paolo Ucello. San Romano, The Art of War*. England: Christopher Dobson.
- Hudson, H. (2005). *Paolo Ucello: The Life and Work of an Italian Renaissance Artist (Doctoral Thesis)*. Melbourne: The School of Art History, Cinema, Classics and Archaeology, The University of Melbourne.
- Leroi-Gourhan, A. (1985). *O Gesto e a Palavra. 1. Técnica e Linguagem*. Lisboa: Edições 70.
- Lewandowski, H. (1995). <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/stele-des-vautours>. (M. d. Louvre, Ed.) Obtido em 7 de Dezembro de 2020, de Louvre: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/stele-des-vautours>
- Ribeiro, J. S., Baptista, A. A., Pinharanda, J., Waldeberg, P., & Bonfand, A. (1986). *Pomar*. Lisboa: FCG.
- Roy, A., & Dillian Gordon. (2001). *Ucello's 'Battle of San Romano'*. *National Gallery Technical Bulletin Vol 22*, pp 4-17. (T. N. London, Ed.) Obtido em 7 de Dezembro de 2010, de <https://www.nationalgallery.org.uk/>: https://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/roy_gordon2001
- Winter, I. J. (1985). *After the Battle Is Over: The Stele of the Vultures and the Beginning of the Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East*. (National Gallery of Art, Ed.) *Pictorial Narrative in Antiquity to the Middle Ages*, coll. « *Studies in the history of art* », p. 11-32.

O OLHAR SEM VER OU AS ALMAS DESLOCALIZADAS

HUGO FERRÃO

As obras/pinturas que integram a exposição «Capital» são parte de um «problema capital existencial» que me habita desde sempre entroncado na formação académica iniciada na então Escola de Artes Decorativas António Arroio (1974-1978) e consolidada na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (1980-1985), instituições cuja persistência na permanência da experiência nas múltiplas linguagens e tecnologias artísticas, permitiam a «coisificação» das obras, estabelecendo pontes para uma dimensão de transcendência, tangencial ao religar com algo que só as imagens pictóricas configuram e as palavras balbuciadas pelo poeta adivinham. Contrariamente ao estereótipo, de que pouco interessa o legado e o património transmitido nestas escolas, podemos conectá-lo com a vacuidade teórica dos escribas oficiais, com a banalidade e a redundância da promoção dos artistas pendurados em *ready mades*, que só confirmam e reproduzem o circo mediático dominante.

O termo «capital», escolhido pelo pintor Ilídio Salteiro para este projecto, é sedutor pela ambiguidade interpretativa que gera, num contexto de eterno estado de excepção¹, que caracteriza as últimas décadas em Portugal e na Europa, porém aquilo que me agrada nestas «expedições» lançadas por este pintor, é a negação do *entertainment* e da cascata de *reality shows* a que o domínio da arte foi votado.

Nos diários que fui escrevendo ao longo da vida, sinalizei a cartografia dos lugares imagéticos que se vão construindo, onde se concentram as «referências cinematográficas», cujos planos e movimentos descrevem personagens fascinantes e de quem guardo memórias, espécie de flashes que iluminam acidentalmente e inusitadamente os labirintos da memória/esquecimento. Estas palavras desenhadas a tinta, são formas de me alertar e de relembrar, de resistir aos constantes impactos a que estamos expostos num tempo de crescente desumanização. Lembra-te!

Esta série de pinturas das quais apresentamos as primeiras duas realizadas intituladas: «O olhar sem ver ou as almas deslocalizadas» e «**Almas Deslocalizadas – corpo 1**» e «**Almas Deslocalizadas – corpo 2**», têm um subtítulo específico que as individualiza e acentua o carácter serial das mesmas, gerando uma tensão conflitual que exige acção interpretativa por parte do observador, fazem parte de um «programa», que pode ser enunciado por sms, a que ironicamente chamo «*Globish*»².

Estas pinturas «não *globish*» transportam imagens que fazem parte da «invisibilidade projectual», são impregnadasque na visibilidade pictórica, tornam-se operativas enquanto motores do imaginário de cada um de nós. Emanam dos apontamentos introdutórios, descrevem as ritualizações conducentes à concretização da coisa pictórica. Fazem parte dessa «invisibilidade», os registos gráficos (desenhos pintados) oriundos dos «diários imagéticos», concretizados na clareza obscura das respostas às supostas evidências culturais, num tempo de incerteza permanente. A «lógica imperial» que assiste às «almas deslocalizadas», configura corpos feitos de carne, de pessoas amadas, jazendo num plano/mesa perante «olhares sem ver» de «predadores difusos», capazes de mumificar gerações e estabelecer necrópoles como paradigmas de governos.

1 AGAMBEN, Giorgio, Estado de Excepção, Lisboa, Edições 70, 2010

2 MAFFEI, Lamberto, Elogio da Palavras, Lisboa, Edições 70, 2019

Estes riscos que sulcam os suportes, esvaem-se em manchas de cores, deixam vestígios, cintilações, de «imagens cantadas», sussurram as incapacidades e limitações de um corpo efêmero, que paira entre a matéria imaterial (alma) que se uniu acidentalmente à carne feita «organismo natural finalizado» (Platão), cuja impermanência é tenuemente sinalizada num tempo, sempre breve, e projecta sombras num dado espaço ameaçador.

A ideia de «expedição», é subliminar a este discurso, requer o contacto directo com a materialidade enigmática do mundo, só possível graças a um corpo/habitáculo físico engendrado através de ecotécnicas capazes de criar interacções operativas, em que as mãos, revestidas de milhares de sensores existentes na pele, fazem as pontes da vontade indagadora do espaço circundante e nos permitem sentir o perfume das tintas, dos diluentes, da espessura, da transparência, das cores, das texturas, das velaturas, dos riscos incertos, que são vestígios de memórias e esquecimentos da praxis artística que confirmam a descoberta da própria existência.

Na gruta do *studio*-atelier, vislumbro «sombras de indignação», projectadas nas paredes grafitadas das sociedades pós-globalização, ahistóricas, que apenas tecem casulos de «ideologia comunicacional rizomática», engendrados no «olhar sem ver», como requisito fundador, administrado tedno-cientificamente, impondo a obrigatoriedade de «conhecer-instantaneamente». Tropeçamos, colidimos, com a omnipresença dos dispositivos de informação e comunicação que vigiam e pontuam o colaboracionismo individualizado. Intuímos o consentimento e aceitação da inevitabilidade inquestionada da crescente desumanização. Antevemos qualquer catástrofe iminente, transformada numa oportunidade inovadora sem limites para os vigiados. O mundo transformou-se num espaço público em que fazer parte do *mainstream*, significa glorificar os algoritmos, os «ordenadores do pós-pensamento», e inviabilizam a possibilidade de existir fora do confinamento dos *big data*.

A institucionalização do «catastrofismo, ou da administração do desastre e da submissão sustentável» como diriam René Riesel e Jaime Semprun³, está intimamente associada à espectacularidade accidental imprevisível de qualquer acontecimento (político, social, artístico, tecnológico ou científico..) adquirindo a dimensão irracional da globalização. Estes encadeamentos catastróficos têm aprisionado os corpos sem alma em «representações numéricas», em contraponho com as imagens pictóricas, criadoras de actos de resistência-existência, anunciadores das «coisas humanas», que emergem da alma, que não se encontram em *stock* (Martin Heidegger), portadoras de «materialidades espirituais», das mitologias, da teatralidade da vida, do reconhecimento encantatório, das paixões, das motivações, e de todo o tipo preocupações que na sua originalidade e estranheza fazem parte do ser-se humano.

As palavras são o meta sistema que permite memorizar e contar as experiências de um corpo que vê como um todo, em que precisa de criar sentido para a diversidade desses impactos, na interacção com o mundo que nos cerca. As palavras são o

3 RIESEL, René - SEMPRUN, *Catastrofismo, administración del desastre y sumisión sostenible*, Logrono, 2011

elemento fundador para abrir múltiplas paisagens circundantes em visões do mundo. Este horizonte de humanidade está a desertificar-se através da sucção minimalista da «língua internet». A «ideologia comunicacional digital», plena de circularidades e redundâncias, tem como dinâmica computacional a petrificação da descoberta, a redução da expansão dos limites do campo artístico centrada na espetacularidade dos efeitos tecnológicos de um qualquer *hardware* ou *software* em obsolescência constante, no estatismo aleatório das colagens, nos argumentos anedóticos, nas miscelâneas *new age*, «na simplificação máxima, à indiferenciação em que qualquer coisa se torna igual a qualquer outra e tem sempre algo próximo e semelhante a outra»⁴.

O pintor transformou-se, imolou-se, na destruição dos quadros da especificidade da sua própria linguagem, é «homem orquestra», espécie de empresário em nome individual em constante promoção e adaptação às leis do mercado ou num colaborador reconhecido e alimentado por qualquer agenda política. Não interessa o que faz, o que é importante é fazer algo, como prova de vida.

Interpreto as minhas obras como «estações do visível», ancoradas num tempo e num determinado espaço, onde é possível realizar visitas e peregrinações a lugares míticos onde nunca estivera, sentir o sangue morno pelo desejo misturar-se com um pouco de sabedoria e inalar o perfume de alguém que adormece com folhas verdes de hortelã nos seios e da qual se faz um desenho sem que ela saiba, é ser-se inteiro no encantamento provocado em mim. Ao longo destas incursões foram emergindo as exposições individuais, que estiveram sempre relacionadas ou com a pintura, ou com o desenho e com a fotografia. Ao olhar para essas obras, notei que existiam algumas constantes na linguagem plástica utilizada, mas as temáticas estavam intimamente dependentes da «gestão da desilusão» do quotidiano.

O meu discurso pictórico vem da luminosidade das «imagens palavras» que conciliam tradição e modernidade, por isso tanto me fascina o pintor do Renascimento Italiano chamado Andrea Mantegna (1431-1506), e a identificação de intertextos capazes de contribuir para a desmontagem das suas obras, como actos arqueológicos da imagem pictórica, que nos poem em contacto com os enigmas, os labirintos de «*sacras conversaciones*», as virtudes teológicas (fé, caridade e esperança), onde visualizamos novos horizontes civilizacionais, segredados pelo Marquês de Mântua, Ludovico Gonzaga (1412-1478) nos belíssimos frescos da *Camera degli Sposi* que nos apresentam a sua corte no momento da celebração da nomeação do Cardeal Francesco Gonzaga (1441-1483), como a Cindy Sherman (1954), ao celebrar a representação do rosto e o corpo das mulheres, incorporando os múltiplos estereótipos institucionalizados. Esses retratos funcionam como matrizes dos diferentes papéis atribuídos ao rosto/corpo da mulher («*barbie*») e identificam alegorias políticas (realismo negro), espartilhos modeladores da fisicalidade da mulher, e da forma como este «invólucro inexpressivo», encarna uma mãe amamentadora com zonas de prazer sinalizadas, como os seios. Mas essa «luminosidade laicizada» que faz parte integrando das telas que pinto, perturba-me

4 PERNIOLA, Mario, *A Arte e a sua Sombra*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006

e questiono-me sobre as razões «pavlovianas» da perda do «sujeito criador» e da própria aura da obra de arte, quando a «imortalidade hollywoodesca» do artista *superstar*, incapacita o gerar futuro (Jean- François Lyotard), e passamos a estar na presença de meros acontecimentos mediáticos com a duração de um *like*.

Graças ao pintor Lima de Carvalho realizei a primeira exposição individual de pintura na Galeria Galeria Atrium da Imprensa (Lisboa, 1987), e esta teve o título de: «Ilha de Limãos», e escrevi um pequeno texto que transcrevo com o propósito de me lembra de alguém que já fui:

A ilha de Limãos é um espaço-tempo habitado por sonhadores cujos olhos transmutam as longas esperas, as esperanças adiadas, os impossíveis-possíveis em gestos, em luz, em sons inaudíveis.

A “terra-suporte”, é partilhada por seres cujos corpos invocam plantas, aves, animais fantásticos, ausentes de um quotidiano monocromático, presentes no olhar que sabe — envolve as coisas.

As linhas, condensando gestos e as cores captando aprisionando esses seres que por breves instantes aparecem — desaparecem na subtileza encantatória da descoberta, tornando-se suavemente — tenuemente visíveis para que os possamos ver, vendo.

Luís Filipe Sarmiento a propósito de «Mãos de Terra», Galeria O Outro Lado do Espelho (Sintra, 1989), um projecto alternativo de Fernando Dias Antunes e José Manuel Laranjo, escreve sobre os desenhos e pinturas expostos evocando «ancestralidades do sentir pintura»:

«Antes do Verbo já a Terra se enrolava na moldagem de mãos divinas, seres de outros paraísos. Seria um lugar do pensamento. A contemplação não teria limite. Terra se chamou e azul era a sua cor. Refúgio de deuses cansados, talvez. Artistas se chamaram passados os tempos da virgindade. Artistas escassearam com a velocidade das horas. E militares instalaram-se com planos de sôfregas conquistas. Perdia-se a arte de viver, num local concebido só para viver. Em comunhão com a serenidade intemporal.

Os artistas regressariam às grutas e aí planeariam a vitória do eternamente belo. Chamar-se-iam mais tarde visionários. Eles tinham, de facto, a condição autêntica de ver para além de.»⁵

O olhar de outros pintores sobre as nossas obras é de enorme importância, porque pensam como nós. Tive o privilégio de me cruzar com o pintor João Rocha de Sousa (1938) enquanto aluno na então Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, um livre pensador, que me influenciou artística, pedagógica e cientificamente, de quem fui colega e sou amigo. Escreveu textos introdutórios às mostras «Seres do Silêncio» na Galeria de Arte do Casino Estoril-Espaço 2 (Estoril, 1990) e «Constelação do Silêncio» — Pintura, Casa da Memória (Lisboa, 1990), onde refere o progressivo «afastamento»

5 FERRÃO, Hugo, Mãos de Terra, Pintura/Catalogo, texto Luís Filipe Sarmiento, Galeria O Outro Lado do Espelho, Sintra, 1989

do abstracionismo lírico que caracterizou as primeiras exposições individuais e a crescente necessidade de testemunhar a própria vivência:

«De certa maneira, o próprio autor o disse: alertou-nos, em 1989, para um ciclo de abstracções neutras e encantatórias, “restos de uma vegetação luxuriante adivinhando o paraíso perdido”, testemunhos que pareciam revelar de várias atmosferas da utopia, “silêncio iniciático” que presidia ao fecho de uma fase de metamorfose plástica. Ao renascer para outro período de vida, pelo dizer de um **novo modo de formar**, a pintura de Hugo Ferrão ofereceu-se em “Cabeças de Estrela”, envolveu-se de raízes e ritos orgânicos, **nomeou** seres surgidos da penumbra, entre transparências, como asas rasgadas em voo e já capazes de tocar o visível do nosso ver sabiamente alertado.»⁶

A sedução do abstracionismo lírico era patente, mas existiam insinuações de uma nova figuração «testemunhal», como se veio a verificar nos «**Mapas da Alma**», exposição na Galeria Évora-Arte (Évora, 1997), onde surgiam cartografias, recortes de costas, sinais de navegações por espaços indefiníveis, palavras inacabadas, seres fabulosos que já fomos, formas de continentes que o tempo e o esquecimento souberam apagar.

As operações realizadas no acto da feita das obras atravessam o espaço do *studio* e adquirem um simbolismo iniciático intenso, poderíamos falar de uma «linguagem das mãos», que surgem nas figuras com tintas vermelhas-carmim e «polvilhadas» com pós de ouro brilhantes. A potencialidade transformadora das mãos expande-se através do imaginário, que se serve de instrumentos e ferramentas capazes de gerar de novas expressividades.

A aparente impenetrabilidade das experiências plásticas ensaiadas na «caça» que alimenta as imagens-figuras, encontram-se nos gestos, nos passos hesitantes que nos aproximam das paredes-superfícies, na vontade de conhecer, na acção de tornar visível. A ritualização da aprendizagem está sempre por fazer, inscreve-se num quadro conceptual cujas palavras fazem parte de imensas constelações. As estratégias artísticas estão enraizadas numa personagem mítica, construída e instalada nas obras que são mediadoras entre o divino e o humano, na espera de uma revelação que desvele um sentido maior para a existência.

Esta estrutura mítico-imagética, no meu caso, implicou sempre uma espécie «retorno a um paraíso perdido», muitas das figuras são símios que caricaturam a própria condição humana, colocadas em espaços sem horizonte, isoladas de uma «dimensão primordial de certezas», sem densidade corpórea, sem as asas da espiritualidade, tentando transcender a incomunicabilidade gerada por um mundo de máquinas.

6 FERRÃO, Hugo, Seres do Silêncio — Pintura/Catalogo, texto Rocha de Sousa, Galeria de Arte do Casino Estoril-Espaço 2, Estoril, 1990

FERRÃO, Hugo, Constelação do Silêncio — Pintura/Catalogo, texto Rocha de Sousa, Casa da Memória, Lisboa, 1990

Termino, a «pensar sem corrimão»⁷ deuses nem mestres, vou continuar a pintar as «paredes da alma» com figuras «capitais» desveladoras do ser que existe em mim e que por palavras de João Paulo Cotrim a propósito da série dos «Pássaros da Alma»⁸, descreve uma espécie de aves em vias de extinção: «Digo alguma coisa se disser que depois dos deuses aprisionadas, cristalizados em bestiários de cores violentas, depois duma pré-história cheia de sinais de início das coisas, as suas espécies evoluem agora, ajudados pelo triângulo e pela luz, para encontrar o lugar do homem entre pássaro e anjo? Digo se disser que há interrogações nas mãos, mais deuses negros em trânsito, triângulos, movimento e contorno, dor e escuridão? Que fazer com este dizer?»

7 ARENT, Hannah, *Pensar sem Corrimão*, Lisboa, Relógio D'Água, 2019

8 FERRÃO, Hugo, *Pássaros da Alma – Pintura, Desenho e Serigrafia/Catalogo*, texto João Paulo Cotrim, Galeria O Outro Lado do Espelho, Sintra, 1991

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu' est-ce qu' un dispositif?*, Paris, Éditions Payet&Rivges, 2007
- AGAMBEN, Giorgio, *Estado de Excepção*, Lisboa, Edições 70, 2010
- ARENTE, Hannah, *Pensar sem Corrimão*, Lisboa, Relógio D'Água, 2019
- FERRÃO, Hugo, *Ilha de Limãos – Pintura/Catalogo*, Galeria Atrium da Imprensa, Lisboa, 1987
- FERRÃO, Hugo, *Mapas da Alma – Pintura/Catalogo*, texto Galeria Évora-Arte, Évora, 1997
- FERRÃO, Hugo, *Seres do Silêncio – Pintura/Catalogo*, texto Rocha de Sousa, Galeria de Arte do Casino Estoril-Espaço 2, Estoril, 1990
- FERRÃO, Hugo, *Constelação do Silêncio – Pintura/Catalogo*, texto Rocha de Sousa, Casa da Memória, Lisboa, 1990
- FERRÃO, Hugo, *Mãos de Terra, Pintura/Catalogo*, texto Luís Filipe Sarmiento, Galeria O Outro Lado do Espelho, Sintra, 1989
- FERRÃO, Hugo, *Pássaros da Alma – Pintura, Desenho e Serigrafia/Catalogo*, texto João Paulo Cotrim, Galeria O Outro Lado do Espelho, Sintra, 1991
- GRASSI, Ernesto, *Arte e Mito*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- HEIDEGGER, Martin, *Que é uma coisa?*, Lisboa, Edições 70, 1992
- INNERARITY, Daniel, *Política para Perplexos*, Lisboa, Porto Editora, 2019
- JAPPE, Anselm, *Sobre a Balsa de Medusa-Ensaio acerca da decomposição do capitalismo*, Lisboa, Antígona, 2012
- JAPPE, Anselm, *A Sociedade Autofágica, Capitalismo, Desmesura e Autodestruição*, Lisboa, Antígona, 2019
- JUNG, Carl, *Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo*, S. Paulo, Editora Vozes, 2000
- JUNG, Carl, *Memórias, Sonhos, Reflexões*, Lisboa, Relógio D'Água, 2019
- LYOTARD, J-F, *La Condition Postmoderne, Rapport sur de Savoir*, Paris, Minuit, 1979
- MAFFEI, Lamberto, *Elogio da Palavras*, Lisboa, Edições 70, 2019
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Lisboa: Veja, 2000
- PERNIOLA, Mario, *A Arte e a sua Sombra*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006
- RIESEL, René – SEMPRUN, *Catastrofismo, administración del desastre y sumisión sostenible*, Logrono, 2011
- SALMON, Christian, *Storytelling, la máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, Barcelona, Ediciones Península, 2010
- ZAMIÁTIN, Evguéni, *Nós e Outras Novelas*, Lisboa, Relógio D'Água, 2019

OBRAS

ÁLVARO ALONSO SÁNCHEZ

Esta obra es parte de una serie de cuadros en movimiento que pretenden reflejar, con una estética *steampunk*, la realidad de los tiempos que nos ha tocado vivir, centrándose en la tecnofilia y tecnofobia que actualmente está tan presente en nuestra sociedad.

Disponible en:

www.vimeo.com/187406361



Es un trastorno psicológico del control de impulsos, caracterizado por preocupaciones excesivas relacionadas con las compras y por la necesidad irresistible de comprar de forma masiva objetos superfluos, acompañados de sentimientos generados artificialmente por la maquinaria capitalista y que no cesa en campañas ininterrumpidas en el tiempo: Navidad, San Valentín, día del padre, día de la madre, etc.

It is a psychological disorder of impulse control, characterized by excessive concerns related to purchases and by the irresistible need to massively buy superfluous objects, accompanied by feelings artificially

generated by capitalist machinery and which does not stop in uninterrupted campaigns over time: Christmas, Valentine's Day, Father's Day, Mother's Day, etc..

Sofrem de um distúrbio psicológico de controle de impulsos, caracterizado por excessivas preocupações relacionadas com as compras e pela necessidade irresistível de comprar massivamente objetos supérfluos, acompanhados de sentimentos gerados artificialmente pelo sistema capitalista através de campanhas periódicas e ininterruptas no Natal, no Dia dos Namorados, no Dia do Pai, no Dia da Mãe, etc.

**COMPRADORES COMPULSIVOS
/ SHOPPING ADDICTS / VÍCIADOS EM COMPRAS**

Acrílico, papel, bolsa
de papel reciclada y fibra textil
50 x 50 cm
2021



LA PIEL DEL DÍNERO

Colagem, pele e acrílico
s/ madeira
63 × 45 cm
2017



CAPITAL

Porcelana, lana afieltrada
y hilo de algodón
52 × 200 cm
2020



DE FACTO,

Facto 1: 90% das notas de 500 euros estão cativas a atividades financeiras irregulares associados a crimes de narcotráfico, corrupção ou outros que utilizem dinheiro em papel, evitando transações bancárias¹.

Facto 2: O dinheiro ganho em resultado de grandes lucros (regulares ou irregulares) é aplicado frequentemente em atividades lúdicas, culturais e hedonistas, em produtos como casas sumptuosas, objetos de culto, arte, design, joalheria, viagens, entre outros².

Facto 3: A arte tem sido utilizada para camuflar fundos de capital associados a atividades criminais, quer por traficantes de estupecifacientes, quer em fundos bancários³.

Facto 4: A arte ganha visibilidade como produto económico durante os períodos de maior impulso económico, evidenciando

superior excentricidade durante esses momentos⁴.

Facto 5: Nenhuma ideia parece demasiado extravagante quando se tem uma quantidade excêntrica de dinheiro⁵. Tudo parece ser possível: uma viagem de lazer ao espaço, uma pista de gelo no meio do deserto, uma ilha privada, um quadro de Leonardo da Vinci, despejar uma aldeia inteira para fazer um campo de golfe.

Facto 6: A bonança financeira estimula a criatividade excêntrica⁶.

Facto 7: A tormenta económica estimula a criatividade de subsistência⁷.

Facto 8: Cada centímetro quadrado da pintura *Ecce Homo*, de de Leonardo da Vinci, custou 127 592 euros. Os 380 000 000 de euros⁸ pagos pela sua aquisição correspondem a 760 000 notas de 500 euros.

1 Casciani, Dominic (2010) *Organised crime fears cause ban on 500 euro note sales*, BBC NEWS.

http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/8678886.stm

2 Cohen, Patricia (2013) *Valuable as Art, but Priceless as a Tool to Launder Money*, NY Times.

<http://www.nytimes.com/2013/05/13/arts/design/art-proves-attractive-refuge-for-money-launderers.html>

3 Cardoso, Joana A. (2017) *Coleção Ellipse, a parceria ideia da Coleção Berardo continua fechada e em perigo*, Ipsilon, Público. <https://www.publico.pt/2017/07/12/culturaipilon/noticia/colecao-ellipse-a-parceira-ideal-da-colecao-berardo-continua-fechada-e-em-perigo-1778841>

4 Artmotiv, (2015) *Pintura da década de 80, algumas considerações*, ARTMOTIV

<https://artmotiv.org/2015/08/31/pintura-da-decada-de-oitenta-algumas-consideracoes/>

5 Pessoa, Fernando (2015) *O Banqueiro anarquista*, FV Éditions

6 Asghar, Rob (2014) *The Innovator's Dilemma: How Money Ruins Creativity*, Forbes. <https://www.forbes.com/sites/robasghar/2014/01/03/the-innovators-dilemma-how-money-ruins-creativity/#67fa1dc4282d>

7 Asghar, Rob (2014) *The Innovator's Dilemma: How Money Ruins Creativity*, Forbes. <https://www.forbes.com/sites/robasghar/2014/01/03/the-innovators-dilemma-how-money-ruins-creativity/#67fa1dc4282d>

8 Andrews, Travis M. (2017). «Long-lost da Vinci painting fetches \$450 million, a world record». Washington Post. https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/11/15/unimaginable-discovery-long-lost-da-vinci-painting-to-fetch-at-least-100-million-at-auction/?utm_term=.eb5d1d8a04d2

**NÃO É UMA CASA NA ÁRVORE.
É UMA CASA QUE FLUTUA ENTRE AS ÁRVORES!**

Pintura, MDF pintado e escavado
100 x 70 cm
2018



O DINHEIRO

As redes humanas têm vindo a ser recorrente no trabalho que desenvolvo desde 2006.

Em pequeno formato ou em escalas 1:1, têm grande proximidade ao têxtil, não apenas pelos materiais e processos em si, mas fundamentalmente no conceito inerente.

Abordando o têxtil na arte contemporânea a um nível teórico e entendendo-o como síntese da fenomenologia que se observa na estrutura do universo e de tudo o que o compõe, considera as redes humanas como elemento semântico de grande relevância na figuração iconográfica do desenvolvimento da expressão das interações sociais, políticas e económicas complexas e invenções de novos sistemas de análise de mundos.

As notas de papel remetem literalmente para o tema proposto – o dinheiro. Dinheiro é unidade de troca e quantifica e equipara a mesma. É, portanto, um elemento de aferição de qualquer transação, compromisso ou favor. As cédulas (notas) que incluímos nesta obra são emitidas pelo Banco de Angola e, sendo ainda quando o território fazia parte das colónias portuguesas em África, foram aquelas que fizeram a transição em 1975 para a independência e que por isso deixaram de circular e de poder validar o seu valor facial. Havendo um *plafond* para a sua troca pela nova moeda, nem todas puderam ser trocadas e muitos dos colonos que retornaram para a Europa ficaram com pequenas fortunas em maços destas notas que deixaram de ter valor.

Portanto, dinheiro é coisa pública e oficial, apenas fiduciário, que deixa de ter valor por decreto mas, embora haja essa consciência difusa, observamos que se fazem as maiores acrobacias, legais e ilegais, para se obter o máximo dinheiro possível. Para se ter o poder que o dinheiro dá. Será que se é poderoso através do dinheiro?

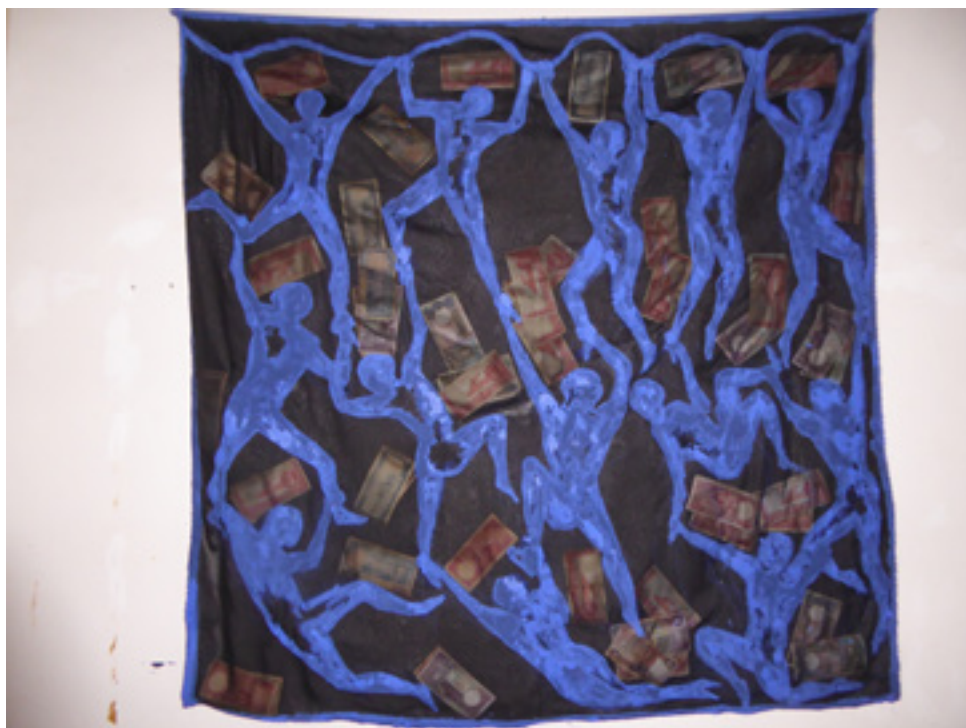
A interação desenvolve-se em redes, formadas por figuras humanas que se agarram ao topo e entre si, tentando que as debaixo não alcandorem mais alto. Este trabalho é um exercício estético reflexivo desse mundo inexplicavelmente real que toda a gente, inserida no sistema das sociedades atuais, usa e aplica à sua atitude de vida.

Homo Convictos, 2018, desenvolveu-se tendo por base a esquematização realizada por Leonardo da Vinci do conceito de Homem Vitruviano.

A figura renascentista apoderou-se da geometria que a integrava no conceito, apoiou-se nela e faz acrobacias. Nas sociedades atuais esse Homem, centro do mundo, conhecedor de si, racional e intuitivo, assume em absoluto a sua dinâmica, apropriando-se do espaço semântico e pervertendo o conceito filosófico inerente. O dinheiro trouxe-lhe a segurança da convicção através da estranha sensação de riqueza e poder.

REDE HUMANA – PODER

Pintura com dupla face, t mpera
s/ musseline, notas emitidas pelo Banco
de Angola antes da independ ncia,
tubo PVC integrado
150 x 150 cm
2018





HOMO CONVÍCTOS

**Pintura com dupla face, t mpera
s/ musseline, notas emitidas pelo Banco
de Angola antes da independ ncia,
cart es banc rios electr nicos,
tubo PVC integrado
150 x 100 cm
2018**



DINERO

En un mundo, en el que cada vez estamos más movidos por el materialismo y más cerca de la muerte espiritual, no está demás hacer un guiño sobre la religión viva más antigua de la humanidad: el hinduismo con 5.000 años de existencia, por paralelismo y antagonismo con el tema a tratar: Muladhara es el nombre elegido como título que en sánscrito significa “soporte fundamental o de raíz” es el primer chacka o centro de energía, el cual está localizado en la base de la espina dorsal, y es el punto de conexión con la tierra, regulando nuestros instintos básicos y primitivos, especialmente el de supervivencia y protección, apela directamente al mundo material, en este chacka exploramos todos los asuntos referidos al dinero, la alimentación, el hogar, el cuerpo, deseos materiales, etc....

La regulación de estos deseos materiales es importante a nivel individual y al nivel social. Como individuo pertenecemos a una sociedad de consumo, en muchas ocasiones adictivo, donde tenemos todo a nuestro alcance. Para conseguir todos estos productos avalados por la publicidad, necesitamos cada vez más dinero por lo que hipotecamos nuestro tiempo y por lo tanto nuestra libertad futura. No siendo conscientes que la verdadera riqueza esta en nuestro tiempo, como tal me refiero a tiempo de vida: lo único en el planeta que no se puede vender ni comprar, si fuéramos conscientes de este hecho, sería el fin de la economía mundial basada en el capitalismo y por lo tanto en el consumismo.

¿Y a nivel global? ¿Cómo nos afecta el dinero y el uso que hacen de ellos los bancos y las grandes corporaciones? ¿Cómo podemos explicar, que en un mundo tan desarrollado como el nuestro no hayan sido inventadas tecnologías libres que nos permitan obtener

energía de una forma gratuita y en todo el planeta? Si esto fuera así gran parte de los sufrimientos de la humanidad relacionados con el control de una energía limitada y contaminante, no existirían.

Hace casi cincuenta años el consejero de Seguridad Nacional de los Estados Unidos entre los años 1969 y 1975, nos anunciaba:

“controla los alimentos y controlarlas a la agente, controla el petróleo y controlarlas a las naciones, controla el dinero y controlarlas el mundo” (Heri Kissinger, 1973)

Necesidades básicas como comida, sanidad y vivienda están controladas, por las familias de la banca directa o corporaciones en cuyas manos está la mayor parte del dinero del planeta

Actualmente les dicen a los agricultores, que y cuanto tienen que cultivar en sus campos destruyendo la biodiversidad, hay patentes de semillas transgénicas, que con el simple hecho de tenerlas ya es delito, se han desarrollado herbicidas con compuestos a base del petróleo, todo el planeta es un latifundio en beneficio de unas pocas fortunas, aún a costa de sembrar los campos de rojo con las personas muertas por la falta de alimentos.

¿Y la sanidad? Gobernada por las grandes empresas farmacéuticas, que deciden que cura hay que investigar siempre de acuerdo con los beneficios que aporte a la empresa, sin importar la sangre y sufrimiento derramada a causa de sus decisiones.

La educación en la que cada vez desaparecen más y más horas de asignaturas como el arte en cualquiera de sus modalidades o la filosofía que nos hacen unos individuos más

independientes y creativos; y sobre todo más humanos a favor de asignaturas de ciencias, ¿no será que quieren personas alienadas, que no se planteen preguntas y que trabajen para ellos de forma tácita sin plantear ningún problema ni cuestión?

Otro aspecto fundamental del dinero, el que regula las hipotecas y la vivienda que constituye una necesidad básica del ser humano, a este respecto no decía el tercer presidente de Estados Unidos:

Si el pueblo permite un día que los bancos privados controlen su moneda, los bancos y las instituciones que florecerán en torno a los bancos, privarán a la gente de toda posesión, primero por medio de la inflación, enseguida por la recesión,

hasta el día en que sus hijos se desertarán sin casa y sin techo, sobre la tierra que sus padres conquistaron (Thomas Jefferson Año 1802).

¿Era el presidente un profeta? O simplemente predijo las consecuencias lógicas del control del dinero.

Quizás uno de los aspectos más negativos del dinero es que con él se pueden realizar negocios tan lucrativos como las armas y las drogas, con los que mueren millones de personas.

El dinero.....mucho dinero da poder....mucho poder y este poder absoluto corrompe al ser humano que lo tiene y como consecuencia de ello el resto de la humanidad lo sufre.

MULADHARA

Collage, spray, rotulador, papel
de seda, s/ mesa lack de ikea blanca
y metacrilato
55 × 55 cm



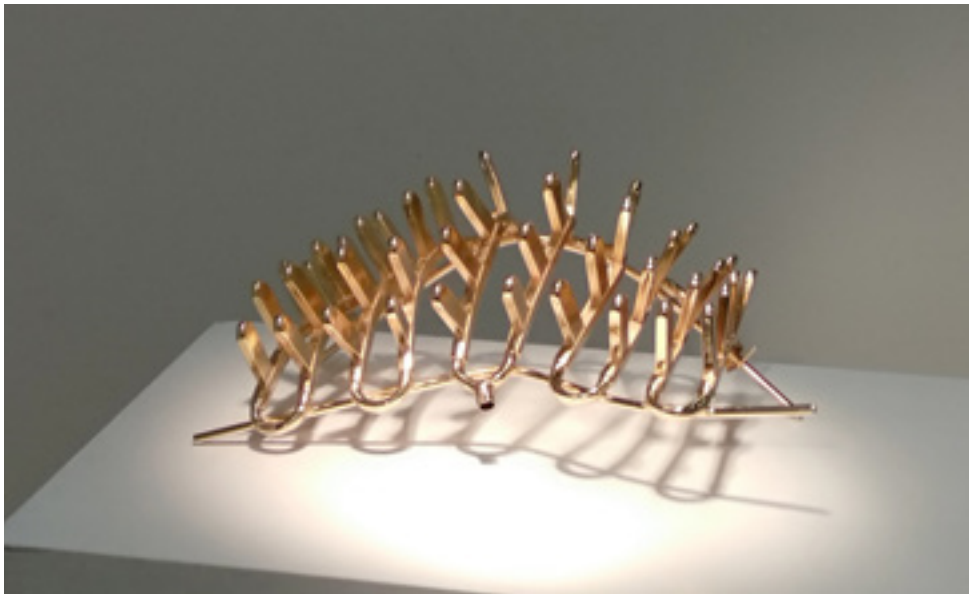
Vivimos en una época en la que el diseño matemático ya ha dado con la configuración conceptual de una moneda escasa que carece de todas las formas materiales atribuidas al dinero; pero que preserva su idea de liquidez que es, en definitiva, la que le da pleno valor. La teoría subjetiva del valor es el punto central sobre el cual gira todo el entramado de la teoría económica.

Los escolásticos del Siglo de Oro español

desarrollaron los principios teóricos de la economía de mercado así como los elementos básicos del liberalismo económico. *Densa liquidez* trata de homenajear el esfuerzo doctrinal de la tradición subjetivista protagonizado por estos precursores del conocimiento científico y social, así como a la nueva Teología contemporánea del Dinero.

DENSA LÍQUIDEZ

Foumage s/ hierro y cobre con
baño en oro de 24k
45 × 19 × 21 cm
2018



O OLHAR SEM VER OU AS ALMAS DESLOCALIZADAS

Estas pinturas fazem parte de uma série que intitulei: «O olhar sem ver ou as almas deslocalizadas», mas cada obra tem um título e subtítulo específicos que as individualizam e acentuam o carácter serial das mesmas («**Almas Deslocalizadas — corpo 1**» e «**Almas Deslocalizadas — corpo 2**»), gerando uma tensão conflitual simbólica que exige acção interpretativa por parte do observador. Os apontamentos introdutórios que descrevem as ritualizações conducentes à concretização da coisa pictórica, são registos gráficos (desenhos pintados) oriundos dos «diários imagéticos» concretizados na clareza obscura das respostas às supostas evidências culturais, num tempo de incerteza permanente. A «lógica imperial» que assiste às «almas deslocalizadas», configura corpos feitos de carne, de pessoas amadas, jazendo num plano/mesa perante «olhares sem ver» de «predadores difusos», capazes de mumificar gerações e estabelecer estados de excepção como paradigmas de governos (Giorgio Agamben).

Estes registos gráficos e pictóricos, são «imagens cantadas», sussurram a tensão de uma matéria imaterial (alma) que se uniu acidentalmente a um corpo (Platão) emprestado por um tempo, que é sempre breve, e existem num espaço ameaçador. A ideia de «expedição», subliminar a este discurso, requer o contacto directo com a materialidade enigmática do mundo, só possível graças a um corpo/habitáculo físico engendrado através de ecotécnicas capazes de criar interações operativas, em que as mãos, revestidas de milhares de sensores existentes na pele, fazem as pontes da vontade indagadora do espaço circundante e nos permitem sentir o perfume das tintas, dos diluentes, da espessura, da transparência, das cores, das texturas, das velaturas, dos riscos incertos, que são vestígios de memórias e esquecimentos da praxis artística que confirmam a descoberta da própria existência.

Na gruta do *studio*-atelier vislumbro «sombrias de indignação», projectadas nas paredes grafitadas das sociedades concentracionárias pós-globalização, ahistóricas, que apenas veiculam uma «ideologia comunicacional rizomática» engendrada no «olhar sem ver» como requisito fundador, regulado, amestrado e administrado cientificamente, impondo a obrigatoriedade de «conhecer-visualmente» para se usufruir da onnipresença dos dispositivos de informação e comunicação que vigiam e pontuam o colaboracionismo individualizado. O consentimento e aceitação da inevitabilidade inquestionada da crescente desumanização, antevê qualquer catástrofe iminente, transformada numa oportunidade inovadora sem limites para os vigiados. O mundo transformou-se num espaço público em que fazer parte do *mainstream*, significa glorificar os algoritmos, «ordenadores do pós-pensamento», que inviabilizam a possibilidade de existir fora do confinamento dos *big data*.

A institucionalização do «catastrofismo, ou da administração do desastre e da submissão sustentável» como diriam René Riesel e Jaime Semprun, está intimamente dependente da espectacularidade acidental instantânea de qualquer acontecimento (político, social, artístico, tecnológico ou científico...) adquirindo a dimensão global. Os encadeamentos catastróficos têm aprisionado os corpos sem alma em «representações numéricas», em contraponto com as imagens pictóricas criadoras de actos de resistência-existência anunciadores das «coisas humanas», que emergem da alma, não se encontram em *stock* (Martin Heidegger), são portadoras de «materialidades espirituais», das mitodologias, da teatralidade da vida, do reconhecimento, das motivações e de todo o tipo preocupações que na sua originalidade e estranheza fazem parte do ser-se humano.

**ALMAS DESLOCALIZADAS
– CORPO 1 (FRAGMENTO)**

Acrílico s/ tela
60 × 195 cm
2020-21



**ALMAS DESLOCALIZADAS
– CORPO 2 (FRAGMENTO)**

Acrílico s/ tela
60 × 195 cm
2020-21



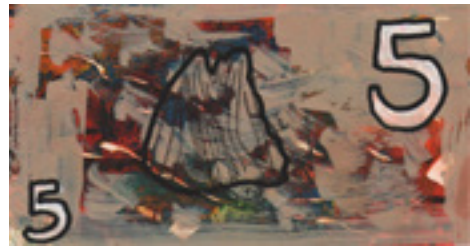
O dinheiro é uma abstração numérica que representa o *ter nada*, o *ter tudo*, o *ter o dobro* e o *ter metade*. Dar-lhe importância é alimentar ilusões. O dinheiro é um contrato de *fidúcia* (confiança) entre partes envolvendo «obras».

Nota 1, 5, 10 e 20 é a invenção de mais uma moeda na sequência 0, 1, 2, 5, comum a todas as moedas, e que possibilita todas as combinações matemáticas. Trata-se de uma proposta visual para o valor do nada (0), da unidade (1), do dobro (2) e da metade (5).

Atualmente, a Arte, como o dinheiro-divida (1971), vale o valor que lhe atribuímos. Depende inevitavelmente de *confianças negociadas*. De negociações que *negam ócio*. Caminhará a arte também pelos domínios do jogo, do espetáculo, da festa, do efêmero, satisfeita com que o seu valor estético seja balizado pelo seu valor comercial?

NOTA 1
NOTA 5
NOTA 10
NOTA 20

Acrílico s/ papel
8 × 15 cm
2019

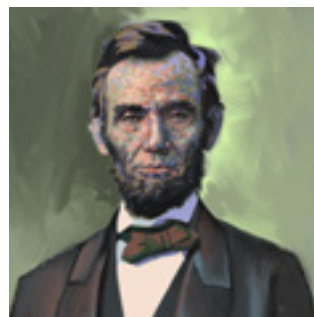
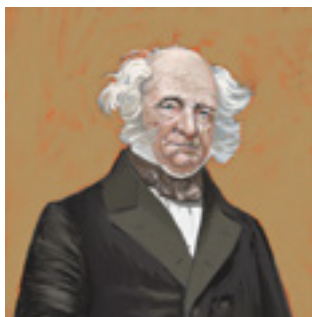


**Construções em madeira
de vários tipos
Dimensões variáveis**



**JOHN ADAMS, THOMAS JEFFERSON,
JOHN QUINCY ADAMS, ANDREW JACKSON,
MARTIN VAN BUREN, ABRAHAM LINCOLN**

Da série *USA Presidents*
Arquivo digital
2021



JORGE DOS REIS

Se os meus trabalhos por vezes sugerem uma impressão primitiva, esse 'primitivismo' explica-se pela minha disciplina, pela redução do processo a poucas etapas. É apenas economia, e portanto um ponto de vista altamente profissional. Paul Klee

Então resolvi explicar-vos o que significa para mim pintar. Na realidade, era a mesma coisa que fazer música; era uma forma de me expressar, de apresentar emoções, ideias e outros sentimentos, e talvez essa seja a forma de compreender tais pinturas ou de não as compreender. Arnold Schönberg

Este projecto coloca o espaço da página do livro de contabilidade e o espaço do escritório em contraponto e justaposição com o equilíbrio e o desequilíbrio do capital financeiro. Deste modo são as páginas da edição que se agrupam nos cadernos constituintes do livro para assim surgirem planificadas e, no seu todo, constituirão o próprio objecto livresco, distribuído pelo gabinete de economia e gestão. Fazer a escrita, diário razão e balancete, linhas de receitas e despesas, páginas de lucro e prejuízo, livros de palavras e números onde a presença de Paul Klee é um vislumbre constante.

O trabalho apresentado é constituído por pinturas em acrílico sobre papel, no formato 70x100, com dobras que pretendem representar o livro planificado e a sua imposição tipográfica. As linhas horizontais representam as linhas da escrita do contabilista com abertura de parágrafo e entrelinha. A volumetria do traço diz respeito ao tamanho do corpo de letra seleccionado tendo em conta a diversidade gráfica dos conteúdos. Este corpo de trabalho onde linhas contabilísticas se emancipam de um modo escrituralista, tendo em conta a composição tipográfica do texto, constitui um apelo e uma recorrência constante à obra de Paul Klee, sendo que a obra deste autor é o esteio que vai definir a abordagem formal para depois se fazer a intervenção interpretativa do capital financeiro.

Paul Klee é um artista que não se enquadra num movimento ou numa corrente artística precisa. Apesar de uma inegável unidade e coerência formal, o seu trabalho é transversal a diversos campos de expressão artística. Uma forte relação com o surrealismo,

relativamente ao qual tem uma visão muito personalizada, atravessa toda a sua obra como um plano de sustentação. Por outro lado, a sua ligação a Wassily Kandinsky e a Arnold Schoenberg aquando da exposição colectiva *Der Blaue Reiter* marcaria um momento decisivo para a construção de um ideário formal. A sua experiência como professor na Bauhaus e as suas viagens à Tunísia e ao Egipto constituem igualmente experiências fundadoras para o seu trabalho.

Neste sentido encontramos seis factores que funcionam como alicerces transversais na obra de Paul Klee: a música como analogia constante de uma escrita composicional pictórica; signos marcadamente pictográficos e de sinalética gráfica ou ideogramas imaginários remanescentes de uma viagem ao Egipto feita de escritas e códigos gráficos inventados; tipografia constituída por letras, palavras ou até frases e textos longos; a presença do registo tipográfico fiel ao desenho das letras do alfabeto; filetes (ou linhas de características tipográficas) que enquadram a pintura; inclusão explícita da data, título, local de realização, número de série ou ordenação cronológica pessoal. Estes factores determinam uma linguagem inventada pelo autor, um grafismo por vezes frio, por vezes livre e dinâmico onde a cor é utilizada de forma profícua. Klee produz uma escrita de caracteres ideográficos, como elementos de uma cadeia de sentido ou um código pessoal que descreve o seu mundo.

Para além do uso da tipografia, Klee vai reinventar o desenho das letras e criar símbolos, particularmente obscuros, umas vezes objectivos e pictográficos outras vezes ideográficos, enigmáticos e fantásticos, reinvenção que o autor considerava ser a do artista, transmitida nos seus textos teóricos. Um outro aspecto relevante na obra de Klee é a música. Nenhum outro artista plástico revelou uma relação tão sólida e tão informada com a música e com a escrita composicional como Klee. Se Kandinsky era um amador ou simplesmente um melómano, bem como um grande apreciador da obra dodecafónica de Schoenberg, Klee aplica conteúdos musicais à pintura, como a notação, a cenografia ou a polifonia. A sua obra é, em certos momentos, feita de uma escrita musical imaginária onde se percebem as origens da teoria musical.



EL LADO OSCURO 1, 2, 3, 4, 5, 6

100 × 100 cm

70 × 100 cm

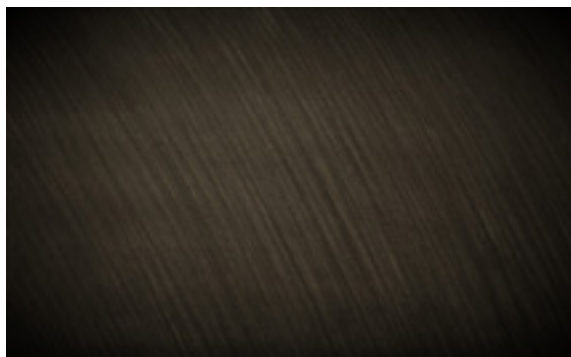
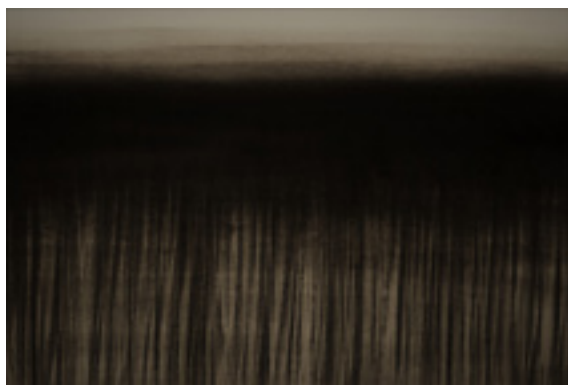
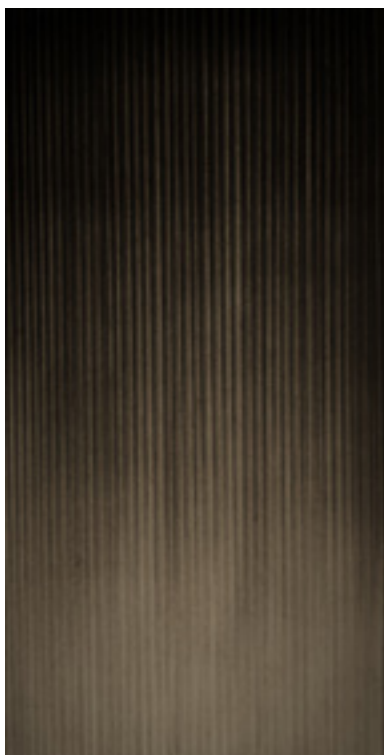
50 × 70 cm

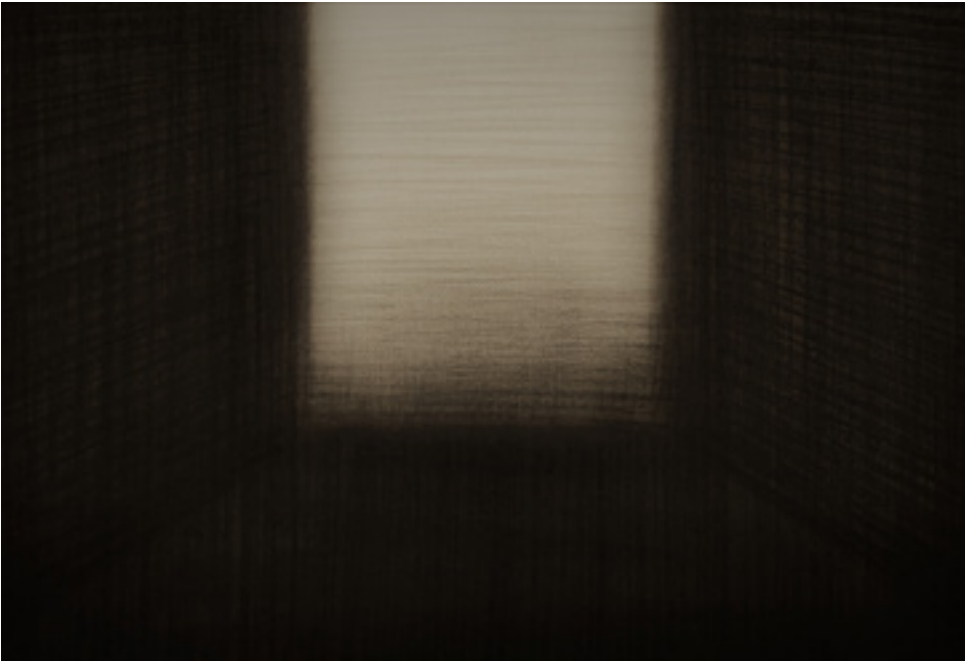
50 × 70 cm

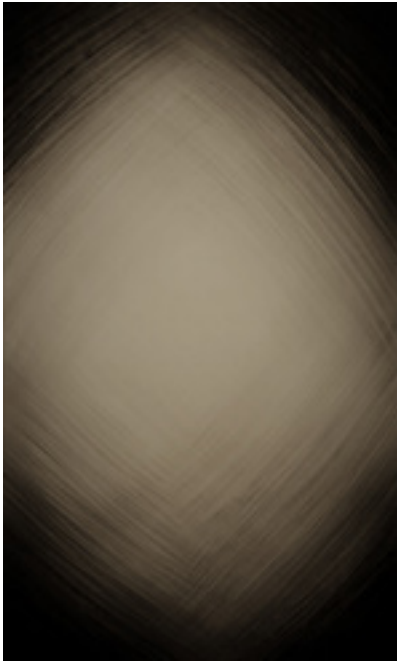
50 × 70 cm

70 × 100 cm

70 × 100 cm







Verdugo rigiendo un mundo en el que asienta sus reales posaderas y al que, a la vez, parece estar alumbrando. Sus cuatro brazos bastan para abarcar cada punto cardinal con su abrazo protector, y con cada una de sus manos provee de savia los seres a los que debe su propia existencia, alimentando así sus voluntades y sometiéndolas a su dominio.

Adoremos al nuevo Vellochino de oro al que aluden algunos textos bíblicos, un cíclope que no necesita de mirada doble para controlar y ejercer un poder tiránico desde la privilegiada atalaya de los clásicos que tan certeramente lo define como «AMO DEL MUNDO».

REX MUNDI

Tejido dorado y negro, gomaespuma, metal, plástico y madera lacada
105 × 43 × 39,5 cm
2018



O QUE FAZ FALTA É MALHAR NA MALTA!

Apropriando-me do título da canção que Zeca Afonso escreveu e gravou em 1974, reavivando igualmente uma justa memória à sua obra, resolvi extrapolar alguns dos conteúdos das palavras de *O que faz falta*, adaptando na temática escolhida e nos registos gráficos resultantes, diversos momentos em contextos sociopolíticos e transgeracionais, em diversas geografias e igualmente em diferentes opções ideológicas e políticas, nestes quarenta e poucos anos da democracia portuguesa e na sua relação com o exterior.

Mesmo com claras diferenças nos contextos sociais e neste intervalo temporal, nota-se que nos movemos na cegueira. Cegos ao que está claramente à nossa volta, cegos ao que acontece um pouco mais ao lado e do outro lado do globo. Estamos cegos aos atropelos incessantes a direitos básicos que ambicionamos para a condição humana, completamente anestesiados na materialidade e na comunicação visual mediática que preenche a cultura de massas. A tudo isto assistimos com inércia, num *zapping* inquieto que vai caracterizando a existência de muitos de nós, neste mundo da pós-televisão de acesso global. Em simultâneo e de um modo estrategicamente direccionado, os poderes políticos em exercício conseguem habilmente reverter a seu favor esta parafernália mediática, com discursos e actividades quase circenses, na expectativa da garantia de permanência inerte na agenda programada pelas lógicas económicas.

Optei por acomodar neste projecto, que será apresentado individualmente no Museu da Guarda, em Agosto próximo, imagens da actuação de forças policiais e paramilitares, em cenários retirados de algumas

cinematografias, do jornalismo televisivo, igualmente do registo histórico existente nos inúmeros servidores da *internet*, acrescido de encenações no *atelier* para uma mais prática estruturação destes documentos visuais. São quase exclusivamente momentos reactivos em manifestações várias, sobretudo quando estão em causa atropelos claros à dignidade social e aos mais elementares direitos da nossa existência social e democrática. Contudo, estas acções repressivas denotam sem surpresa, inúmeras contradições, sem esquecer que os seus actores cumprem os seus papéis, em encenações e produções de carácter duvidoso.

O sangue que em ti derramo é também o meu..., alerta para esta situação pouco clara, talvez mais pelo seu título e menos pela composição, apesar de por vezes, há quem leve estas encenações demasiado à letra. Nas referências documentais para a execução deste programa, incluí igualmente as muito actuais pinturas de Júlio Pomar alusivas ao Maio de 68, elas próprias também estruturadas em momentos sociais reactivos, sem esquecer outras encenações semelhantes, mais precisamente as batalhas de Paolo Ucello, que o pintor tomou como 'suas', no tema e na sua adaptação, e que agora prosseguem o seu caminho construtor. Estas citações artísticas e fotojornalísticas são irrecusáveis e incontornáveis: Pomar tem sido ciclicamente uma lição de gesto e expressão gráfica, na acção do pincel e da tinta sobre o suporte.

O que faz falta é malhar na malta... está visualmente dividido em duas partes: momentos violentos e conseqüente acção/reacção dos seus actores, em registos intensos e socialmente politizados na sua exegese social e o registo suave da cegueira instalada em todos nós. Quer dizer, uns mais que os outros!

**O SANGUE QUE EM TÍ DERRAMO
É TAMBÉM O MEU...**

*(Estudo para O que faz falta
é malhar na malta...)*

Óleo s/ tela
100 × 100 cm
2018



O QUE FAZES AQUI?

(Estudo para *O que faz falta é malhar na malta...*)

Óleos/ tela
100 x 100 cm
2018



**JUGANDO CON FUEGO:
CAPITALISMO Y NATURALEZA**

Libro de artista en formato acordeón.
Xilografía en seco. Tinta china,
acrílico y quemaduras
17 × 60 × 8 cm
2019



Aproveitar os dias vai-se tornando cada vez mais uma luta constante no clima de controle socioeconómico em que vivemos sob uma pressão de tal forma intensa que distopias como “Nós”, de Zamiatine, Ou “O Admirável Mundo Novo”, de Huxley, parecem ter sido ultrapassadas. A distopia é a própria realidade.

Esta pintura parte de uma cena a que assisti no interior das magníficas ruínas de Vijayanagara, em 1998¹: encontrando-me só, apenas rodeado de enigmáticas construções, aparece, como que saído do nada, um jovem indiano vestido como uma divindade hindu, repentinamente começa a dançar. Uma dança frenética guiada por alguma música hipnótica e misteriosa para mim inaudível. Naturalmente que toda esta encenação repleta de magia se destinava a angariar fundos para a família do rapaz, ao que naturalmente acedi. No entanto, apesar do peso do capital sempre presente este era ainda um tempo de magia, magia na qual queremos continuar a acreditar. Esta pintura representa, ou melhor, afirma o lugar do mistério que vai para além dos números manipulados pelo capital. É no entanto com imenso pesar que constato a frieza crescente

do mundo em que vivemos, em que a economia parece prevalecer sobre a vida que vai deixando de nos pertencer, um mundo onde o lugar do indivíduo com sentido crítico tende a desaparecer, um mundo massificado onde o lugar da arte é inexistente ou marginal, apenas servindo os interesses da festa quando esta é julgada necessária. Mas sempre existiram constantes: pensemos no pão e circo dos romanos, agora pensar pela própria cabeça é que nunca interessou generalizar. Há nesta pintura uma vontade de diálogo com o observador, uma vontade de encantamento que vai sem dúvida para além das suas reduzidas dimensões. Trata-se da realidade mental, do diálogo sempre vital que é para mim o mais importante na pintura. É fundamental o desconfinamento para podermos vogar ao encontro de um outro mundo, com uma nova realidade, menos negra e sombria, ao menos uma realidade na qual que possamos viver e essa é que poderá conter o lugar da arte, de preferência de um modo mais intenso. Trata-se de acreditar no presente para construirmos um futuro menos distópico no presente contínuo da arte e da vida. A vida e a arte desconfinadas. A vida e a arte maiores, sem medo.

1 Não me irei aventurar sobre questões da competência de um historiador de arte mas não posso deixar de referir, com saudosa gratidão, que foi graças ao Paulo Varela Gomes que cheguei a experienciar ao vivo este conjunto maravilhoso de vestígios da capital de um império hindu derrotado pelos sultanatos vizinhos.

CARPE DIEM

Óleos/ tela

40 × 40 cm

2000



*“Triángulos y acero, logaritmos y electricidad, sinusoides y energía atómica, unidos a las formas más misteriosas y demoniacas del dinero, constituyeron finalmente el Gran Engranaje, del que los seres humanos acabaron por ser oscuras e impotentes piezas. (Ernesto Sábato).”
Hombres y engranajes”*

Como es de todos sabido, en la teoría de juegos, un juego simétrico es un juego donde las recompensas por apostar una estrategia particular dependen solamente de las otras estrategias ... Un juego es cuantitativamente simétrico si y sólo si es simétrico respecto a las recompensas exactas.

La pieza presentada, de 98x79,5cm, responde a una serie de composiciones armónicas de tipo geométrico, con referencias a un ordenamiento básicamente minimalista, de las formas que la integran, dentro de una obra con rasgos eclécticos y con una simbología sencilla que determina una crítica ambivalente y misteriosa.

Técnicamente, la composición consta de pequeñas piezas, ensambladas que en definitiva dejan ver las volumetrías y el juego de la luz al incidir sobre el soporte de madera, en un juego visual de simetrías axiales.

LA MÁQUINA DEL DINERO

Ensamblaje y mixta
s/ contrachapado
98 × 79,5 cm
2017



UN VIAJE AL DESPERTAR

Hay un camino de corazón a corazón, hay UN VIAJE AL DESPERTAR, un proceso de maduración, una nueva INSPIRACIÓN.

Alcanzando de nuevo la INOCENCIA, podremos vivir intensamente y apasionadamente conscientes.

El miedo no te da la LIBERTAD y no hay AMOR con miedo.

Tenemos miedo a perderlo todo, de no poseer suficiente, de perder lo que tenemos...

Aferrarse directamente a lo material, a lo finito, querer poseer lo que creemos que necesitamos, nos aleja de la MADUREZ.

¿Es posible recuperar la PLENITUD que nos da la CONFIANZA en la esencia humana? Quitarnos nuestros velos para DESPERTAR, apuntando directamente al CORAZÓN.

Hay un camino de corazón a corazón que nos hace conectar desde la HUMANIDAD de cada uno.

Apuntamos directamente al corazón desde nuestra GRANDEZA ESPIRITUAL, valiosa energía vital que obtenemos de nosotros mismos, está en nosotros.

Escapar de esas barreras impuestas desde fuera y que disfrazamos de aceptación, relación de apego con lo material, maraña a la que nos aferramos desesperadamente y que nos separa, que nos genera conflictos, sufrimiento, desigualdades, divide a las personas y nos aleja de nuestra CALMA interior.

Hay un camino de corazón a corazón
— frase 1 (Todos estamos conectados)
Apuntamos directamente al corazón
— frase 2 (Personas que han alcanzado esa sabiduría)



1. CUPURÍ – ALMA

PLA impresso em 3D,
missangas e prata
27 × 23 × 10 cm
2020



2. NAWAKAME – BRUJA QUE ATRAPA VÍDAS

PLA impresso em 3D
e missangas
27 × 23 × 10 cm
2020



1



2

El “capital” como concepto, y su desarrollo histórico en tanto que “capitalismo”, está directamente vinculado al libro *El capital*, escrito por Karl Marx, publicado por vez primera en 1867. Este libro es la clave que determina la explicación de todo un proceso económico que ha dado sentido a numerosos avances y resultados en la relación dialéctica que se establece entre trabajadores y empresarios durante la historia moderna. También el concepto “marxismo” abarca todo un universo de posibilidades políticas, artísticas, de reflexión, creación e investigación. La defensa de la clase trabajadora ante el empuje del capital ha sido una de las luchas más importantes de la humanidad en los últimos siglos.

Un personaje corrupto que fue famoso durante los años del “boom inmobiliario” en España fue Alfonso Rus. Durante los tiempos nefastos en que fue alcalde de Xàtiva, la actividad cultural estuvo marcada por la mediocridad y la prohibición. En 2013, el técnico de la Casa de Cultura de Xàtiva me pidió que participase en una exposición colectiva. Acepté la invitación. Dando paso a la ironía, o incluso al sarcasmo, decidí pintar una portada del libro *El Capital*, de Karl Marx. Las obras se exhibieron en los balcones de las casas históricas de la calle Montcada de Xàtiva, el lugar al aire libre donde tenía lugar la Feria. Era una forma de rebelarme, desde la creación artística, contra los abusos del Rus y de tantos otros personajes corruptos. La obra es un enorme lienzo de 190 x 155 cm. En realidad es un diseño de portada de libro, donde domina el color rojo (color revolucionario por excelencia), con una estrella central.

El lienzo estuvo expuesto en un balcón de la Calle Montcada de Xàtiva durante la Feria del Libro de 2013. Una impresionante tormenta, acompañada de una lluvia constante que duró varios días, provocó gravísimos daños a la pintura. Nadie tuvo la precaución de resguardar la obra de las inclemencias atmosféricas. Actualmente todavía estoy

esperando unas disculpas por parte del Ayuntamiento. Supongo que el hecho de que la obra estuviese dedicada a uno de los libros más emblemáticos y leídos de la historia, un libro quemado por los nazis y perseguido por las dictaduras fascistas, no debió hacer mucha gracia a la gente del Rus y del Partido Popular. Era una forma muy sencilla de rebelión, ya que solamente se trataba de un diseño de portada del libro de Karl Marx *Das Kapital*. Pero los desperfectos que causó la lluvia en el lienzo fueron graves. En la imagen podéis comprobar en qué estado quedó el cuadro *Das Kapital*.



Das Kapital. Restos de la pintura original tras haber sido expuesta al aire libre sin ninguna protección.

Para mí hay mucho de silencio en esas marcas. El estado lamentable del cuadro se asemeja al estado de las personas que han sufrido represión y que durante décadas han tenido que silenciar su dolor. En casos así, es el silencio lo que se ha transformado en patrimonio.

DAS KAPITAL

Sara Huerta y Ricard Huerta

Pintura s/ lienzo

190 × 155 cm

2013



Retrato de George Washington es la obra con la que participo en esta exposición. Con el título he tratado de hacer un guiño al espectador, ya que, efectivamente la obra no deja de mostrar el rostro del primer presidente de los Estados Unidos de América, pero en cierto modo, el concepto de retrato queda eclipsado precisamente por el contexto donde se encuentra ubicado.

El billete de un dólar es, a nivel metafórico, la mayor expresión del mundo capitalista como hoy en día lo conocemos, y efectivamente no podemos pretender permanecer al margen de esta carga simbólica.

Para realizar esta obra, he usado un papel de gran formato. Como no podía ser de otra manera, la elección de este soporte responde a unas necesidades conceptuales concretas, ya que, para mí, era fundamental descontextualizar este objeto cotidiano.

Lo exagerado de la sobredimensión, además de alejarlo extraordinariamente de su aspecto más funcional y conferirle al mismo tiempo una apariencia que podríamos denominar pop, hace que el billete en este caso, sea entendido como un pretexto último para llevar a cabo un proceso de experimentación pictórica en el que, las técnicas y procedimientos empleados adquieren un gran protagonismo.

Así, la obra final, es el resultado de la acumulación y superposición de sucesivas capas de pintura que en ocasiones se dejan al descubierto en un continuo juego de construcción y deconstrucción de la materia, dando lugar, de este modo, a la visualización de una suerte de secuencia estratigráfica como si de un yacimiento arqueológico se tratase.

RETRATO DE GEORGE WASHINGTON

Técnica mixta s/ papel

113 × 300 cm

2018



Esta obra, es una metáfora del pecado de la codicia, tan vinculado desde siempre al tema del dinero. Se trata de un asunto recogido en la antigua fábula atribuida a Esopo, “La Gallina de los huevos de oro”; y versionada por Jean de La Fontaine y por Félix María Samaniego. Siempre incluyendo la moraleja: “La codicia es mala consejera y hace tu fortuna pasajera”.

Esta fábula forma parte de nuestro imaginario colectivo pues se ha contado a niños y mayores de todas las épocas. Representa el ansia por la búsqueda de riquezas, estatus y poder y cómo esa avaricia hace que lo perdamos todo.

Personalmente he elegido este tema, no sólo por mi interés por el mundo de los pájaros y de la ornitología, sino también porque estas curiosas aves que son las gallinas han venido a formar parte de mi entorno personal y familiar. Las 10 que tenemos, 5 marrones y 5 blancas nos deleitan con sus cacareos, su incesante movilidad y sus sabrosos huevos. Estas aves domésticas, son capaces de reconocerte, se alborozan por tu presencia además de conmoverte, alegrarte y emocionarte como cualquier otra mascota. Por ello les agradezco a ellas, que también son codiciosas a la hora de alimentarse, que me hayan servido de modelo para representar, uno de los mayores males que tiene el dinero.

**LAS GALLINAS
DE LOS HUEVOS DE ORO**

Técnica mixta
100 x 70 cm
2018



Inspirado en “El Guernica” de Picasso. Representa siete contradicciones y aspectos negativos de la sociedad contemporánea: La falsedad, la avaricia, el aislamiento social, el egocentrismo, el control social a través de las nuevas tecnologías, la violencia y el hecho de mirar para otro lado ante las injusticias.

**LOS SIETE PECADOS
OCCIDENTALES**

Sprays, stencil y paste-up s/ soporte
con efecto muro de cemento
128 × 291 cm



CURRICULA VITAE

ÁLVARO ALONSO SÁNCHEZ

Técnico superior en Realización Audiovisual y artista digital, habiendo trabajado en campañas publicitarias y de imagen de marca. Ha sido Mención del Jurado en la categoría Artes Visuales y Otras Tendencias en Creamurcia 2016.

ANTONIO GARCÍA LÓPEZ

Valencia, España, 1970. FORMACIÓN: Licenciado y Doctor en Bellas Artes por la UPV, 2º Premio Nacional de terminación de estudios promoción 1988-1993. Becado en 1993 por la Fundación Rodríguez Acosta. Becario de Investigación por la Generalitat Valenciana 1994-1997. DOCENCIA Y GESTIÓN ACADÉMICA: Profesor Titular del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Murcia desde 2003, donde ha ocupado cargos de gestión como Secretario y Vicedecano de la Facultad de BBAA entre el 2003 y el 2018. INVESTIGACIÓN: Investigador principal del Grupo EoA6-01 ZEUS desde el 2019, Líneas: cine-pintura, y materiales industriales en el ámbito de la creación pictórica. Seis tesis doctorales y trece TFM, dirigidos, y más de treinta publicaciones entre libros, capítulos de libro y revistas indexadas como *Deforma*, *Sonda*, *API*, *ASRI*, *EARI*, o *Cambridge Scholars Publishing*. Comité científico de revistas *API*, *Deforma*, *Anales*, o *Revistas de Bellas Artes*, y de congresos como: *REDU*, *IVAUSENP*, *ICOCEP 17*, *ICOCEP 19*. Coordinador científico *I Congreso Arte, Naturaleza y Paisaje en el Mediterráneo*, 2018. Sexenios de investigación concedidos tramos 2008-2013, y 2013-2019. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y COMISARIADOS: ha realizado una veintena de exposiciones individuales y un centenar de colectivas tanto nacionales como internacionales, siendo premiado y seleccionado en numerosos certámenes artísticos. En su trabajo hay una clara línea de arte y compromiso social ligado a la técnica del recortable y el collage, tanto en su modalidad de collage pintado como en sus posibilidades expresivas llevadas al terreno del ensamblaje. Ejemplo de ello son muestras como: *Alcunha* (2011), *Violencias de Géneros* (2008), *Personajes de la Crisis* (2013-14), *Collage Collection* (2015) o *Personajes de Corta y Pega* (2019). También ha comisariado diversos proyectos artísticos entre el que cabe destacar *Dinero-Dinheiro*. Proyecto *itinerante de investigación artística* mostrado en diversos museos e instituciones de Lisboa y Murcia.

Más información en:

webs.um.es/antonio/miwiki/doku.php?id=inicio

CARMEN GRAU

Valencia. Se inicia artísticamente en el estudio de su padre, el dibujante e ilustrador valenciano José Grau. Estudios en la Escuela Superior de BBAA de San Carlos de Valencia (1970). Licenciada en BB.AA por la Facultad de Valencia (1981). Doctora en BBAA por la Universidad Politécnica de Valencia (Fac. de BBAA) (1987). Catedrática de Pintura de la UPV de Valencia, Facultad de Bellas Artes (2003). A participado en más de ciento cincuenta exposiciones colectivas y treinta individuales.

CONCHA MARTÍNEZ MONTALVO

Nace en Madrid en 1962. Vive en Murcia desde 1992. Licenciada en Bellas Artes y Graduada en Artes Plásticas y Diseño. Actualmente es profesora en la Escuela Superior de Diseño de Murcia. Fue profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia (2008-2013).
conchamontalvo.blogspot.com

DOMÍNGOS LOUREIRO

Valongo, 1977. Professor Auxiliar no Departamento de Artes Plásticas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Investigador Integrado do iZADS — Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Doutoramento em Arte e Design (2016), Mestre em Pintura (2011) e Licenciado em Pintura (2001), pela FBAUP. Membro da Direção do iZADS. Participou em diversas exposições nacionais e internacionais, estando em coleções de diversos países como Irlanda, Espanha, Brasil, Japão, Alemanha, Suíça, França, Holanda, Estados Unidos da América, Inglaterra, Bélgica, Portugal.

DORA-IVA RITA

Lisboa. Artista plástica-pintora licenciada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (1981); mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987); pós graduada em Psicologia da Consciência Universidade Autónoma de Lisboa (2006); PhD em

Belas Arte/Pintura pela FBAUL (2016). Atividades no âmbito das artes plásticas, ensino artístico e investigação. Integra o Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Dinamiza, em parceria com o pintor Ilídio Salteiro, diversos projetos artísticos e culturais. Mantém desde 1981 uma atividade criativa constante no domínio das artes plásticas, pintura, arte têxtil e cerâmica. Participou em muitas exposições coletivas, tendo realizado 14 individuais, e 12 intervenções de arte pública.

dora-iva-rita.blogspot.pt

FRANCÍSCA NUÑEZ DONATE

Nacida en Albacete. Desde el año 1996 soy profesora de Pintura en la Universidad Popular de La Roda. Curse estudios de Diseño Industrial en Madrid y posteriormente de Derecho por la U.N.E.D en Albacete Grado en Bellas Artes por la Universidad de Murcia. Premio extraordinario fin de carrera del Grado en Bellas artes, curso 2016- 2017. EXPOSICIONES COLECTIVAS: 1974 y 1975 Exposición colectiva en la Caja de Ahorros Provincial de Albacete. 1988 Exposición colectiva en la Casa de la Cultura de Caudete, Albacete 1990 Exposición colectiva en la Casa de la Cultura de La Roda. 1998 Exposición colectiva en la sala de exposiciones del Ayuntamiento de Villamalea Desde 1996 hasta 2016 una vez al año realizo una exposición colectiva en el Centro Cultural San Sebastián de La Roda. 2014 Exposición colectiva itinerante en Murcia, Jumilla y Lorca. 2015 Exposición colectiva en la galería de arte Cuadros López en Murcia. EXPOSICIONES INDIVIDUALES: 1982 Exposición en el Casino Primitivo de Albacete. 1985 Ateneo de Albacete. 1988 Exposición en la Las salas de la Delegación Provincial de Cultura de Albacete. 1990 Hospital de Albacete. 1996 Antigua Residencia de Albacete. 2014 del 1 al 30 de junio en el Espacio 1, Facultad de BBAA Murcia. 2015 del 21 de octubre al 21 de noviembre, Librería Popular, Albacete. 2017 del 17 al 23 de Julio en la sala de usos múltiples, facultad de Bellas Artes de Murcia. 2017 del 10 al 12 en Stand de la SeCyT'17. PREMIOS: 1975 2º premio de pintura de la Caja de ahorros Provincial de Albacete. 1976 2º premio de pintura de la Caja de ahorros Provincial de Albacete. 1976 Selección en la V exposición regional de Artes Plásticas de La Roda. 1977 selección en la VI exposición regional de Artes Plásticas de La Roda. 1995 Accésit en el X Premio Hispanoamericano de Pintura “Diego de Losada” (Zamora). 1996 Selección en XIV certamen nacional de pintura en Villa Azuqueca de Henares (Guadalajara). 1996 Seleccionada en los carteles anunciadores de la feria 1996. 1997

Selección en el 2º concurso exposición de la mujer Albaceteña en la pintura. 1997 Seleccionada en la exposición “Encuentros Albacete-Murcia: la mujer en la pintura”. 1997 Seleccionada en el certamen Villa de Arganda (Madrid). 1998 Selección en el 3º concurso exposición de la mujer Albaceteña en la pintura. 1998 2º Premio de Pintura rápida de Chinchilla. 2000 Adquisición en el Certamen de artes plásticas de la U.N.E.D. 2003 1º Premio en el II Certamen de la Cofradía de Ntra. Sra. de los Remedios en la Roda

www.franciscanunez.com

FRANCISCO J. GUILLÉN

Archena, Murcia (1960). Licenciado en Historia del Arte y en Bellas Artes. Doctor en Bellas Artes. Alumno de la clase de Dorothee von Windheim en la HBK de Kassel. Centra su docencia, su creación y sus investigaciones en el ámbito del retrato como práctica artística, expandiéndose a otras modalidades, como es el libro de artista, el fotolibro, el videoarte, el dibujo o la narrativa audiovisual. Es profesor asociado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia desde el año 2004.

HUGO FERRÃO

Doutor em Belas-Artes, especialidade de Pintura — FBA/Univ. Lisboa (2007). Equiparação a Doutoramento — Agregação ao 5º Grupo — ESBAL (1996). Mestre em Comunicação Educacional Multimédia — Univ. Aberta (1995). Pós-Graduação em Sociologia do Sagrado e do Pensamento Religioso — Univ. Nova de Lisboa (1992). Licenciado em Artes Plásticas-Pintura — ESBAL (1985). Prof. Associado em Pintura na FBAUL, onde cria as disciplinas de Cibercultura, Ciberarte e Realidade Virtual. Fundador do Centro de Investigação em Ciberarte, e do CIEBA — Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (Director; Invest. Principal da Ciberarte; Presid. do C. Científico (2006-2012); Presid. Coord. do Doutoramento da Fac. de Belas-Artes. Membro do Conselho Geral da Univ. de Lisboa (2011-2017); Membro do Conselho Geral da Esc. Artística António Arroio (2011-2020); Vice-Presidente da AAPTA — Assoc. Artistas Plásticos e Técnicos Afins; (2016-2020); Académico Efectivo da Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa (2018). Investiga e publica nos domínios da pintura, simbolismo, tapeçaria, ciberarte, cibercultura, realidade virtual e seu impacto

JOÃO CASTRO SILVA

Nasceu em Lisboa, em 1966. Licenciado em Escultura FBAUL, 1992. Frequenta o Curso “Bronze Casting” Royal College of Art – Londres, 1994. Mestre em História da Arte ULL, 2001. Doutor em Escultura FBAUL, 2010. É docente da FBAUL desde 1996 onde é, actualmente, Director da Área de Escultura e Coordenador dos Doutoramentos em Escultura. Como escultor, realiza exposições desde 1991. Individuais (selecção): 1997 MM Dr. Santos Rocha, Figueira da Foz. Galeria de Desenho, Estremoz. Casa Municipal da Cultura, Coimbra. 2002 MNB-A, RJ, Brasil. 2004 MUMA, Curitiba. MASC, Florianópolis, Brasil. 2006 TMG, Guarda. 2011 Convento Espírito Santo, Loulé. 2015 Sala do Veado, MNHNC, Lisboa. Museu Militar de Lisboa. Museu de Lanifícios da UBI, Covilhã. Prémios (selecção): 1993 1º Prémio Os Jovens e a Arte CM Amadora. 1998 2º Prémio Símposio de Escultura de Abrantes. 1999 Menção Honrosa F. C. Gulbenkian, Culturgest, Lisboa. 2005 Prémio Dr Gustavo Cordeiro Ramos, ANBA. Símposios (selecção): 1996 Escultura da Amadora. 2005 Montauban, França. 2006 Montjean-sur-Loire, França. Escultura de Ar Livre, Odemira. 2007 Land Art, Oliveira do Douro. 2010 Land Art Cascais, Pq Natural Sintra-Cascais. Escultura pública (selecção): Qta da Marinha, Cascais. Área de Serviço Repsol, A8. B. Braun Medical lda, Queluz de Baixo. Rotunda viária, T. Vedras. Parque de St. António, Abrantes. Heidrick & Struggles, Lisboa. Montjean-sur-Loire, França. Saraiva e Associados, Lisboa. Igreja de S. José, Catujal, Loures. Prime Yield, Lisboa. Praça da Liberdade, Costa da Caparica. Centro de Educação Ambiental, Torres Vedras. Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Praça de S. Pedro, Torres Vedras.

JOÃO PAULO QUEIROZ

(Aveiro, 1966-). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, ISCTE. Doutor em Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Coordenador do Congresso Internacional CSO Criadores Sobre outras obras (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, *Gama*, e *Croma*. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige também a Revista *Matéria-Prima*. Membro de diversas

na formalização do discurso artístico-pintura. Tem desenvolvido um projecto artístico no âmbito do abstracionismo lírico e da nova figuração. Participa regularmente em exposições colectivas desde 1985 (desenho, pintura, tapeçaria e fotografia) e realizou 11 exposições individuais (Pintura e desenho) e foram-lhe atribuídos dois prémios em Pintura.

ILÍDIO SALTEIRO

1953, Alpedriz, Alcobaca. Artista-plástico / pintor e professor associado com agregação na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Presidente do Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes. Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Como artista-plástico pintor realizou várias exposições colectivas e trinta e cinco exposições individuais. Duas das exposições individuais mais relevantes e foram, entre maio e setembro de 2013, “O Centro do Mundo é aqui” no Museu Militar de Lisboa e “Trezenzónio. Mundos possíveis” na Fundación Cristobal Gabarron, em Mula, Murcia, Espanha, entre setembro e janeiro de 2020. Possui trabalhos em diversas coleções públicas e particulares das quais salientamos a coleção da Caixa Geral de Depósitos. Como artista-curador salientam-se os seguintes projectos: 1982-1992: A Barca, Cooperativa de Dinamização Cultural, restauro de uma fragata do Tejo. 2011-2018: GAB-A — Galerias Abertas da Belas-Artes na FBAUL. 2015: A Sala da Ruth, Casa das Artes de Tavira, em Agosto. 2016-2018: Evocação arte contemporânea, no Museu Militar de Lisboa. As exposições individuais mais recentes e que se destaca, são: Fundación Cristobal Gabarón, Mula, Múrcia, *Trezenzonio. Mundos Possíveis*, 19 de setembro a 5 de janeiro (2020) com curadoria de Olga Pomares e Juan Sandoval, Midsummer Art Fest, Today Arte House, Antuérpia, *Paintings 6*, junho (2019) com curadoria de Maria José Adão. SIAC Simposio Internacional de Arte Contemporânea, Cinetatro, Guarda, *Mapas, Dinero y Paisajes Enlazadas*, 2 a 16 de junho (2019) com curadoria de João Rosa. Galeria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, *Paisajes Enlazadas*, 7 a 27 de fevereiro (2019) com curadoria de António Garcia Lopez. Galeria do Museu de Lanifícios, Covilhã. *Uma viagem na minha Terra*, 11 de abril (2018). Galeria da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, *Faróis e Tempestades*, 4 a 29 de janeiro (2018) com curadoria de João Paulo Queiroz.

comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Consultor da FCT, Portugal. Atualmente é Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.

JORGE DOS REIS

Unhais da Serra 1971, Foi aprendiz compositor tipógrafo com um primeiro-oficial de tipografia da Imprensa Nacional numa antiga oficina tipográfica do Cais do Sodré. Iniciou o seu percurso projectual colaborando com o designer Robin Fior em Lisboa e com tipógrafo Alan Kitching em Londres. Estabeleceu-se em atelier próprio em 1996. A sua obra é extensa e diversa, tendo uma actividade dual enquanto projectista e artista: faz design gráfico, tipográfico; expõe desenho, pintura. Frequentou o Conservatório Nacional na classe de canto de António Wagner estudando com os compositores Jorge Peixinho e Paulo Brandão enquanto se licenciava em Design de Comunicação na FBAUL. Jorge dos Reis é Master of Arts pelo Royal College of Art em Londres, Mestre em Sociologia da Comunicação pelo ISCTE, Doutorado pela Universidade de Lisboa. Actualmente é Professor Auxiliar na Faculdade de Belas-Artes UL onde fundou e dirige o Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas. Foi professor visitante em diversas universidades estrangeiras. Membro de painéis de avaliação da A3ES e da DGArtes onde preside ou é vogal. Integra o conselho científico ou executivo de várias revistas e congressos internacionais. Autor de uma trintena de exposições individuais na área do desenho, esquisso, pintura, design gráfico, com suas respectivas publicações.

JOSÉ MAYOR IBORRA

Benidorm, 1968. Artista plástico y doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (2004) y actualmente profesor titular de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Murcia. Su actividad investigadora y artística abarca poéticas relacionadas con el cuerpo humano como eje y significado y el dibujo científico. Ha sido investigador principal del Grupo de Investigación ZEUS. Entre otras actividades académicas, destacamos la dirección de ocho tesis doctorales, dos de ellas con premio extraordinario

y ha participado activamente en diez contratos y proyectos de investigación; ha publicado varios artículos en revistas indexadas como en la *Sociedad Ibérica de Biomecánica y Biomateriales*, y en otras editoriales como *Deforma* y *Sendema*. También ha publicado libros, atlas anatómicos y varios capítulos sobre anatomía y morfología relacionados con su línea de investigación. Paralelamente a ello, ha sido Coordinador del Máster Oficial en Producción y Gestión Artística de la misma Universidad (2007-2014). Presidente de la Comisión Académica del Doctorado en Bellas Artes (2008-2011). Ha ocupado el cargo de Vicedecano de Infraestructura y el de Investigación y Posgrado (2007-2014). Contacto: José Mayor Iborra. C/ Mudjair, 25. La Nucía (Alicante) Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia. Campus de Espinardo. jmayor@um.es. Tfno.: 661 207 163.

JUAN JOSÉ ÁGUEDA

Juan José Águeda (Pliego-Murcia, 1970), es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada desde 2007. En 2017 terminó los estudios de Máster en Producción y Gestión Artística en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. En la actualidad es profesor de Educación artística, visual y audiovisual en Educación Secundaria. A su perfil de Instagram se puede acceder a través del siguiente enlace:

www.instagram.com/juanjoseagueda

LUIS IZQUIERDO GARCÍA

Nace en Madrid en 1956. Actualmente vive en Murcia. Máster en Producción y Gestión Artística en la Universidad de Murcia. Licenciado en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Profesor de Artes Plásticas y Diseño desde 1989 y actualmente Profesor en la Escuela Superior de Diseño de Murcia.

LUÍS HERBERTO

Luís Herberto nasceu em 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. É Doutor em Belas-Artes/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL, 2015), com a tese *‘Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril’*, com orientação do Professor Ilídio Salteiro, tendo concluído a Licenciatura em Artes Plásticas/ Pintura na mesma instituição, em 1998. No presente, é Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã, onde lecciona desde 2003, sendo membro integrado da unidade de investigação LabCom/ IFP (UBI), no grupo Artes e Humanidades e igualmente investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interacção entre questões do género, sexualidade, provocação e arte. Está representado no ISPA — Instituto Universitário, na Fundação D. Luís (Cascais), Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas colecções particulares, em Portugal e outros países. Expõe individual e colectivamente desde 1991.

Portfolio digital disponível em www.luisherberto.com

MANUEL GANTES

Nasceu em Figueira de Castelo Rodrigo, 1967. Professor de Desenho na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde realizou o Mestrado de Pintura em 2003 e o Doutoramento em Desenho em 2013. Pós-graduação em História de Arte na UNL, 1998. Expõe individualmente desde 1987, nomeadamente em Lisboa: Galeria de São Bento, Galeria IAM, Galeria Módulo, Galeria António Prates, Templo do Gato, Casa dos Dias da Água, Galeria Monumental; Guimarães, Galeria Gomes Alves; Porto, Galeria da Restauração, Galeria Canvas, Galeria Graça Brandão, Galeria da Miguel Bombarda; Roma, Instituto Português de Santo António; Lille, L’Ariap; Haarlem, Ateliers 63; Guarda, Teatro Municipal da Guarda, Museu Militar de Lisboa. Participou em exposições colectivas em Roma, Galeria Trart; Arábia Saudita; Rio de Janeiro, Lisboa; Porto; Madrid; Sofia, Rijeka; Paris; Basel; Coimbra. Participou em Feiras de Arte como o Arco, Art Basel, Drawing Room, etc, etc, integrando os pavilhões de várias galerias. Realizou viagens de estudo e investigação artística à Índia, Estados Unidos da América, Holanda, Itália, Arábia Saudita, Turquia. A sua obra encontra-se representada em importantes colecções públicas e privadas, tais como: Caixa Geral de Depósitos, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Fundação António Prates, L’Ariap, Ateliers 63, CAC de Málaga,

Fundação Luciano Benetton, Museu de Portimão, Instituto Português de Santo António em Roma. Integra sítios de internet como slash seconds, bem como outros por via de leilões pontuais de obras suas. Catálogos e bibliografia vária, nomeadamente com textos da autoria de Rui Chafes, António Barahona, João Miguel Fernandes Jorge, João Pinharanda, Bernardo Pinto de Almeida, etc. Algumas edições de múltiplos no CPS. E a vida continua.

MARIANO MAESTRO

(Madrid, 1946) destaca por su uso de la madera, de los pigmentos y del collage. Nacido en Madrid, pero afincado en Valencia desde la década de los sesenta, trabajó como profesor titular de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes donde se doctoró. Es un artista polifacético. Su pintura es un diálogo continuo con los materiales, con la geometría que desarrolló en una etapa en la que la mezcla de maderas y cualidades constituía un mundo lúdico en el que guarecerse. En los setenta, sin embargo, se centró en el constructivismo para establecer conceptos como el color, el volumen, la simetría y la composición espacial. Sus obras se convierten ocasionalmente en utópicos señales o relieves que parecen engranajes de una máquina extraña.

OLGA RODRÍGUEZ POMARES

Olga Rodríguez Pomares (Elche, 1972), es doctora en Bellas Artes por la Universidad de Murcia, en 2011. Ha desarrollado una carrera docente e investigadora (PDI), en la Universidad de Murcia, en la Facultad de Bellas Artes, impartiendo asignaturas del Área de Escultura, a su vez, ha participado en varios proyectos y/o contratos de investigación. Actualmente, trabaja en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Ha recibido diferentes premios y becas, entre los que podemos destacar el otorgado por la Diputación de Valencia en la III Convocatoria del “Programa de Difusión de les Arts Plàstiques” del SARC; el Simposio Internazionale di Scultura «Carrara Città Laboratorio. Scolpire all’Aperto», por el Comune di Carrara; las becas predoctorales y postdoctorales recibidas como docente (PDI) de la Universidad de Murcia, para la realización de estancias en centros extranjeros, como la Accademia di Belle Arti di Carrara (Italia) o la Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa

y de Oporto, entre otros. Publica varios libros y artículos en revistas científicas, y participa en congresos y proyectos de investigación sobre arte, escultura, naturaleza, patrimonio. Presenta una formación centrada en la escultura, aunque encontramos también una vinculación con la pintura y la restauración. Desde 1997, ha realizado diversas exposiciones colectivas e individuales. Entre las exposiciones individuales más recientes (2009 - 2019), cabe mencionar, "Marmoris. Transitar en el alma del mármol", en el Museo Teatro Romano de Cartagena. Especial mención merece su participación en la exposición colectiva "Homenaje a Miguel Hernández 75 x 75", con artistas de la talla de Pepe Azorín, Joan Castejón, Toni Miró... Exposiciones colectivas internacionales, "Arte Cisoría", expuesta en el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil - Albert, Casa Bardín, Universidad de Ciudad Juárez, en México, Palazzo Regio de Cagliari en Cerdeña (Italia), entre otros... En los últimos años expone en las galerías de arte, Hernández Art Gallery, de Milán, y en la Galería Viki Blasco, de Gijón. Ha realizado varios comisariados de proyectos y exposiciones, entre los que destaca la colaboración con la Fundación Casa Pintada-Museo Cristóbal Gabarrón, Mula (Murcia), en su programa expositivo, entre 2016-2021. Tel. 651390333
www.olgarodriguezpomares.com

PEDRO ALONSO UREÑA

1987. Artista plástico / pintor e investigador en el área de pintura y escultura de Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia (España). Licenciado en Bellas Artes en la Universidad de Murcia / Máster Universitario en Producción y Gestión Artística / Máster en Formación del profesorado de enseñanza secundaria obligatoria y bachillerato, formación profesional y enseñanzas de idiomas / Doctor Internacional en Bellas Artes (Departamento de Pintura). Participó en numerosos eventos artísticos, siendo premiado tanto a nivel nacional como internacional. Realizó exposiciones individuales y colectivas, destacando sus dos últimas estancias artísticas gracias a becas doctorales otorgadas por la Universidad de Murcia en México y Brasil, de las cuales aborda su última exposición titulada *Cránios Huicholianos* que actualmente continúa de forma itinerante por Brasil. Su investigación versa entorno a los nuevos materiales en el arte aplicados a tecnologías computarizadas como las máquinas CNC y las impresoras 3D, para estudiarlas como una nueva fórmula mecánica de reproducción.

RICARD HUERTA

Catedrático de Educación Artística en la Universitat de València. Artista y docente, es investigador del *Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas*. Director de *EARI Educación Artística Revista de Investigación* www.revistaeari.org Director del *Diploma de Especialización en Educación Artística y Gestión de Museos*. Director de *Museari* www.museari.com Fundador de *AVALEM* Asociación Valenciana de Educadores de Museos y Patrimonios. Doctor en *Bellas Artes* y licenciado en *Música, Bellas Artes y Comunicación Audiovisual*. Coordinador del Grupo *CREARI* de Investigación en Pedagogías Culturales (GIUV2013-103). Investigador invitado en universidades del Reino Unido, Francia, Italia, Brasil, Argentina, Cuba, Uruguay, Portugal, Perú, Ecuador, Paraguay, Colombia y Chile. Entre sus publicaciones destacamos los libros *Museo tipográfico urbano* (PUV), *Ciudadana letra* (Alfons el Magnànim), *Mujeres maestras; Identidades docentes en Iberoamérica* (Graó), *La ciudad y sus docentes: Miradas desde el arte y la educación* (UOC), *Transeducar Arte, docencia y derechos LGBT* (Egales), *Arte para primaria* (UOC), *Arte, género y diseño en educación digital* (Tirant lo Blanch), habiendo coordinado publicaciones dentro del ámbito del arte, la educación, la formación de educadores, el patrimonio y los museos. Las letras constituyen un aspecto relevante de su creación artística. Ha dirigido nueve jornadas internacionales de investigación y cinco congresos internacionales.

TORREGAR

José Antonio Torregrosa García, conocido artísticamente por Torregar, nace en Ceutí, España, en 1978. Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos de Valencia, (4^a Curso en la *Accademia di Belle Arti di Venezia*). Estudios de Doctorado en el Departamento de "Pintura" de la Facultad de BB. AA. de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia. Profesor asociado de pintura en la Facultad de Bellas Artes de Murcia. Se trata de uno de los principales representantes de la corriente realista del Sureste peninsular de los últimos años y uno de los creadores de la Región con una sólida trayectoria y con mayor proyección internacional. Ha realizado infinidad de exposiciones tanto colectivas como individuales, una de las más recientes la ha presentado este 2018 bajo el título *Pasiones* en el MURAM Museo de Arte Moderno de Cartagena.

facebook.com/joseantonio.torregar

VICTORIA SANTIAGO GODOS

Victoria Santiago Godos, es Doctora en Bellas Artes y profesora del Área de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia desde 2001. Ha impartido docencia en la Universidad Complutense de Madrid, en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia y en la Escuela de Turismo. Su especialización como Conservadora y Restauradora de Obras de Arte le ha permitido desarrollar su trabajo como restauradora de pintura en importantes instituciones, como Patrimonio Nacional, el Palacio Real, la Comunidad de Madrid, la Comunidad de Murcia, el Cabildo de la Catedral de Murcia, entre otras. Disfrutó de la Beca de Roma en 1988-89 y pudo estudiar y formarse en prestigiosos centros artísticos como el ICR y el ICCROM de Roma. En su faceta como creadora artística ha participado tanto en exposiciones colectivas como individuales, destacando en los últimos años, la serie *Avis Lucicatum*.

VIRTOC

VIRTOC, artista nacido en Madrid, su trabajo le ha llevado a vivir en diferentes ciudades como Nancy (Francia), Edimburgo (UK), Londres (UK) y Houston (Texas USA). Actualmente reside en la ciudad de Murcia donde compagina su labor como docente con la carrera artística y los estudios en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. Después de toda una trayectoria de formación en pintura clásica, fue a la edad de 25 años en Alemania donde un grupo de artistas callejeros le enseñaron las técnicas pictóricas del arte urbano, realizando su primera obra sobre el Muro de Berlín. Desde ese momento utiliza estas técnicas y esa esencia alternativa en sus cuadros, pintando sobre lienzos de cemento que parecen haber sido arrancados directamente de los muros de nuestras ciudades; realizando la mayoría de sus piezas con público en directo en diferentes exposiciones y eventos artísticos en los más punteros museos y galerías de arte.

ISBN 978-989-8944-51-1



b
a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Nova **VA**
NUNO ALVES DE
SILVA & ASSOCIADOS

BIBLIOTECA **CTOUL**
CENTRO DE CIÊNCIAS
E TECNOLOGIA