



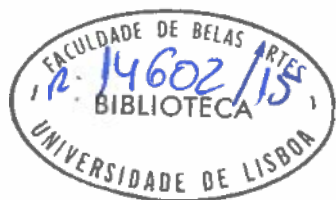
And Painting?

A pintura contemporânea
em questão

Coordenação Isabel Sabino
CIEBA-FBAUL

And Painting?

A pintura contemporânea
em questão



Coordenação Isabel Sabino
CIEBA—FBAUL

A angústia do espectador no espaço da exposição. Considerações sobre a mediação cultural da pintura

Laura Castro

Pressupostos e abordagem

O primeiro pressuposto que gostaria de clarificar é o de que a presente comunicação surge no decurso das experiências recentes de ver pintura em espaços expositivos de carácter museológico e situa-se no campo do olhar e da reflexão pessoal. A comunicação encontra-se enraizada nesta experiência individual — em que a fadiga e a angústia têm lugar — e pouco ancorada na teoria, embora alguns autores que se afiguraram relevantes tenham sido convocados para caucionar a abordagem feita. Não obstante, o seu carácter empírico arrisca-se a laborar sobre alguns lugares comuns. É um risco que corro.

O segundo pressuposto que gostaria de anunciar é o de que o comentário ou a resposta à pergunta inscrita no título do colóquio, as reflexões dela resultantes e até a argumentação em favor da sua pertinência ou falta de razoabilidade, serão aqui equacionados — de forma breve e superficial —, não no quadro da pintura enquanto categoria ou prática artística, mas no contexto da sua apresentação pública, da sua mediação, da sua recepção. Como resultado da articulação dos pressupostos anteriores, direi que a pintura será aqui entendida no seu valor de uso cultural por considerar que esse uso também coloca problemas directamente relacionados com a pergunta *E a Pintura?*

Enquadramento

Apesar de abordar a pintura do modo enunciado, não poderei deixar de passar em revista alguns dos aspectos que permitem descrever a contemporaneidade desta prática artística, de forma a caracterizar o enquadramento que me levará, mais adiante, à sua relação com o público, com os visitantes dos museus e dos espaços culturais, com os consumidores. Daqueles aspectos é de toda a conveniência destacar que:

— A pintura permanece num mundo em que a crítica se alterou profundamente, absorvida em parte pela curadoria de exposições e pelo correspondente poder autoral; em que a crítica deixou de ser argumentativa a favor de uma determinada posição e passou a ser descritiva, relegando o sentido de compromisso para a curadoria; em que a crítica se transformou num jargão académico, de uso interno, como refere Jonathan Harris¹ em publicação de 2010, onde acentua a falta de consenso acerca do que é, do que faz, do que significa a pintura, esfumando-se o discurso em possibilidades, desejos, ilusões, aparências... o que transforma a condição da pintura numa existência sem “casa”, sem “significado”, sem valor”. [De acordo com o autor, tal como a pintura perdera terreno firme nos anos 60 e 70 diante das preocupações sociais, políticas, feministas, ecológicas, entre outras que as práticas artísticas manifestavam ou procuravam avidamente, também a crítica se teria perdido num discurso já sem qualquer semelhança àquele entendimento que o contexto modernista lhe havia outrora fornecido].

— A pintura permanece num mundo em que a utilização de diferentes meios combinados com aqueles tradicionalmente vistos como pictóricos determinou um hibridismo de práticas, de intenção, execução, aparência e efeito muito distintos, como refere o mesmo Jonathan Harris², variações facultadas pelo vídeo, pela fotografia, pela instalação, pela performance e pelos meios digitais que levaram à condição de inter-medium ou pós-medium.

— A pintura permanece num mundo em que a sua prática se associa a grandes marcas de bens de consumo para reconfigurar e transformar os seus logótipos e símbolos, em propostas de *merchandise*, num diálogo constante entre cultura e negócio, arte e mercado, arte e comunicação empresarial.

Se todas as contaminações, cruzamentos e expansões da pintura se verificam, direi que tal pano de fundo não altera, substancialmente, o rumo do actual texto. Se a pintura abandonou o discurso da autonomia, dos valores intrínsecos, da lógica interna ou se preferiu relacionar o debate em torno da sua definição como meio específico ao debate sobre a sua esfera de influência como campo e prática alargada³, tal situação não põe em causa o problema principal que aqui abordo. Porque a pintura pertence ao museu e porque nenhuma transformação, por mais radical, a pôde resgatar deste ambiente, o tópico de reflexão que me interessa não fica fragilizado diante da caracterização simplista que atrás se procurou. Este tópico de reflexão refere-se ao formato institucional — expositivo e museológico — em que se apresenta a pintura, consciente de que ela vive nessa esfera de divulgação que lhe é inerente. Pintura e contexto de apresentação como entidades indissociáveis.

Com Jean Marc Poinsoit diria:

A obra, os seus modos de apresentação, os discursos que a acompanham não são realidades separadas que podemos apreender através de investigações parciais [...] Cada um admite implicitamente os laços funcionais que os unem, uma vez que recorreremos, sistematicamente, aos discursos autorizados, às convenções de apresentação para garantir o acesso ao significado e ao efeito das obras.⁴

Enquanto diversas práticas culturais têm conhecido uma desintermediação gradual, graças à proliferação de canais de difusão online que relacionam directamente produtor e consumidor (lembre-se o caso da música), a pintura repousa nos modelos de intermediação nos quais se tem verificado uma densificação.

Como afirma Jonathan Harris:

O mundo da arte contemporânea conhece um motor de produção global, polifónico, pluralista, em ebulição, de grande capacidade: a bienalização aconteceu, uma espécie de fusão mega-cultural cuspindo e dividindo novas formas e formações, novos financiamentos e agências de apoio, novos intermediários e tipos profissionais, novos modelos de celebridade artística, encerrados na globalização capitalista e à sombra da política cultural estatal, engolindo os dissidentes, os descontentes e tudo o resto, oferecendo-lhes espaço e lugar para criação e relacionamento, compromisso e raiva, esclarecimento e desdém, dentro de uma nova política económica da arte contemporânea.⁵

É no núcleo deste frenesim institucional que se encontra a pintura.

A experiência da pintura

Dizer que a pintura pertence ao museu, que a sua morada é o museu e que a sua condição é museológica equivale a dizer que são escassas as oportunidades de dar a ver a pintura fora do museu; que as convenções do museu são inerentes ao nosso olhar e ao nosso entendimento da pintura; que há um contrato implícito no modo como a pintura usa o museu e no modo como o museu usa a pintura.

Dizer que a pintura pertence ao museu equivale a dizer que aí se reconhece o seu espaço de protecção e refúgio, mas também o seu espaço de redução e até o seu espaço de cativeiro.

Afastarei, desde já, asserções que podem resultar deste posicionamento: não está em causa a ideia tão propagada de que são o museu e o contexto expositivo que garantem a condição artística aos objectos que no seu interior se mostram; não está aqui em causa a ideia de que a pintura precisa do museu para se afirmar enquanto arte⁶; não é uma ontologia da pintura como derivação da sua presença museológica que me interessa,

mas sim as condições e as circunstâncias em que a pintura se mostra ao público e respectivas implicações.

A experiência da pintura num grande museu foi sendo construída como mediação cultural no século XX e aprofundada neste século XXI. Alguns dos traços desta caminhada conduziram a operações expositivas e processos museológicos destinados a públicos massificados; conduziram aos sentidos de monumentalidade, frieza, grandiosidade, aparato e aos correspondentes maneirismos de organização espacial e disposição estrutural; conduziram a um conjunto de exigências ao público, desde a sua preparação, ao sentido de propósito e à adequação comportamental requeridos.

Se outras práticas artísticas têm conseguido escapar à pressão do museu, a pintura dificilmente o consegue. Pensemos nas diferentes modalidades de arte pública, na escultura no espaço público e na relação casual que o público com ela estabelece; na sua presença quotidiana, na maior naturalidade de abordagem e na maior liberdade de movimentos implicados nesse confronto diário. Pensemos nos usos da arte pública e nos contributos para a criação de espaço urbano e de paisagem; na alteração do envolvimento onde decorre a acção humana, na humanização dos lugares, na leitura crítica e na problematização social que certas práticas suscitam e como a pintura está arredada desta facilidade de implantação nos territórios comuns do quotidiano.

A pintura requer uma atmosfera encenada, um lugar próprio. Encontra-se, portanto, refém dos circuitos de divulgação dos grandes museus onde as políticas consumistas e comerciais se impõem como parte das indústrias culturais, refém da cultura da banalização. Retomo de uma publicação anterior:

A pintura não é do mundo da rua, do ar livre, da cidade. A pintura não se encontra facilmente ou de modo fortuito. A arquitectura e a escultura pública sim, são da cidade, pertencem-lhe, tal como tudo o que se converte em património.

A experiência da pintura requer um espaço resguardado, um abrigo interior, uma protecção arquitectónica e, nesse particular, não é comparável à experiência da escultura que ocorre na cidade e no movimentado espaço urbano, a requerer orientação na malha viária, pontos de sinalização e marcações no território. Frequentar os refúgios da pintura não é comparável aos percursos em redor de um objecto, às subidas aos pontos altos para fruir de um panorama, ao calcorrear insistente para descobrir esta ou aquela escultura, este ou aquele edifício, este ou aquele elemento urbano significativo.

A pintura está nos museus, nas galerias, nas colecções institucionais, nos espaços delimitados e confinados, devidamente assinalada e identificada. Para ver pintura é preciso entrar nos museus, preparar-se para um ritual de consumo cultural perfeitamente estruturado, dotado de hábitos próprios — comprar entrada, passar pela recepção e pela loja, ver, mesmo que apressadamente, os produtos turísticos, passar pelos funcionários, desviar-se dos visitantes e chegar à obra, não sem antes ter penetrado na lógica que governa a exposição e os seus dispositivos. Pode fazer-se uma escolha dentro da escolha já feita pelo comissário

da exposição ou pelo conservador de museu. Parte desta experiência é penosa e o que dela permanece será activado num tempo posterior em que a memória será um instrumento importante. [...] A pintura está sempre ao abrigo da atmosfera incerta da rua, dos imponderáveis do ar livre, dos imprevistos de uma massa humana em trânsito. A pintura não se compece com a rapidez de uma passagem. Exige tempo e o tempo exige um espaço apropriado.

[No entanto, também o museu se converteu num lugar de passagem e, portanto, nem ele seria já um garante para a pintura.]

O que pode defender a pintura nestes tempos de sociabilidades dominantes? Sendo uma experiência individual e não colectiva, uma experiência intimista e não social, uma experiência de interior e não de exterior, uma experiência mais intelectual e menos vivencial, uma experiência mais mediata e menos imediata, uma experiência que se rodeia de mecanismos mais incómodos, que ocorre afastada dos acasos comuns do quotidiano — o que pode defender a pintura no contexto de relação com o espectador?⁷

No grande museu tudo corre mal para o visitante. Protocolo, cerimonial, ritual, pressão de um conjunto de factores inultrapassáveis: tempo, gente, preço, momento, serviços. A fadiga e a angústia são fatais.

Vivemos numa espécie de “proximity piece” (a intervenção performativa de Vito Acconci,) permanente, com a tensão e o incómodo que se impõe. Somos forçados a entrar nessa tal como o artista forçava o público das instituições culturais a participar na sua performance cumprida em espaços de exposição, em 1970. Deixa de ser praticável o código comportamental implícito.

Segundo a opinião de Kosme de Barañano, o estatuto e o carácter dos museus de arte no mundo actual correspondem à instauração de um espaço e não de um lugar⁸. Para este professor, curador de exposições e conservador, o museu não propicia as condições necessárias para ser entendido e experimentado como um lugar, sendo, no limite, um lugar sem pátria o que, do ponto de vista do conceito de lugar é paradoxal. Os museus não têm fronteiras, não formam pátrias, não apresentam valores de identidade e especificidades que lhes confirmam um carácter único e intransmissível. Os museus de arte contemporânea instalam-se em edifícios que não retiram os seus sinais identificadores do lugar que ocupam, mas sim dos conteúdos culturais que apresentam, contribuindo para um sentido geral de uniformização. Barañano chega quase a insinuar que o museu poderia, em última análise, ser um não-lugar do mundo globalizado. A pintura é vítima destas condições.

No limite do absurdo, o museu de pintura deixa de ser um lugar que dá a ver a pintura, o que levaria ao apagamento da convicção que define o museu como *modo de ver*⁹. Quando se formula a pergunta que dá nome a esta conferência, o fim da pintura relaciona-se portanto, com a sua invisibilidade em contexto expositivo e não com qualquer decorrência de uma evolução que antevia, teleologicamente, um termo. Não se coloca, aqui, a questão do luto,

no sentido em que a elabora Yve-Alain Bois, mas antes uma questão de divórcio inelutável.¹⁰ A generalização implícita na argumentação anterior, a injustiça de tomar a parte pelo todo, levam-me a uma ressalva: seria, portanto, mais correcto evitar a categoria museu e convocar alguns exemplos de entre os responsáveis pelo fim da pintura enquanto fim da experiência de ver pintura.

Há museus e museus, aqueles que se incluem na descrição feita e aqueles que fogem dessa caracterização. Aos primeiros vinculam-se certamente os museus situados nos grandes circuitos da arte contemporânea e nas redes formais e informais de colaboração institucional, pertencentes aos grandes eixos da curadoria internacional por onde circulam os mesmos nomes. Aos segundos associam-se museus situados em lugares periféricos, com programações ditas alternativas, fora do perímetro da massificação.

Portanto, ao reflectir sobre a inevitabilidade do referido fim, procurei experiências bem-sucedidas, aquelas em que fadiga e angústia não tivessem lugar. E ocorreram-me os espaços de pequena ou média dimensão, as casas museu, os museus-atelier ou museus-oficina onde é possível o confronto entre pintura e modos de estar, de fazer, de viver, onde a atmosfera de ocupação, pertença e vivência se faz sentir, onde existem, frequentemente, dispositivos arquitectónicos de origem, preparados para potenciar a visão, como escadas ou mezaninos, onde se experimenta o carácter do projecto antes do objecto e se pode perceber mais profundamente como se chega à pintura, de onde vem a pintura. É certo que sacrificam a lógica do equipamento cultural ao sentido de individualidade e intimismo, falham, por vezes, alguns requisitos museográficos recomendados pelas boas práticas e pelos padrões de referência internacionais, mas o tipo de experiência é certamente compensador. Aí talvez haja tempo para o encontro, a contemplação e a reflexão, aí talvez sobreviva o encontro entre a pintura e o espectador.

Vejo agora que, em vez de ter usado o título de Peter Handke — *A Angústia do guarda-redes no momento do penalty*, metáfora para todos os usos — poderia ter optado pelo livro do mesmo autor intitulado *Para uma abordagem da fadiga*, em que o escritor trata a fadiga inerente a diversas situações, desde a dos bancos da igreja ou da escola à dos auditórios da universidade, da fadiga comunitária do trabalho à das noites em claro. Esta reflexão poderia motivar uma adenda a tal livro, sobre a fadiga da pintura nos museus. No entanto, não encontro motivos para encarar de forma optimista este sentimento, ao contrário do que acontece com Peter Handke. Dito de outro modo, não identifiquei ainda na fadiga dos museus aquela qualidade de revelação como a que é gerada pelo cansaço das noites em claro, aquela propriedade de encontro reconciliador, aquele atributo redentor que, no limite, levaria à regeneração, tão importante no acto de ver a pintura.

- 1 HARRIS, Jonathan — “Contemporary”, “Common”, “Context”, “Criticism”: Painting after the End of Postmodernism. In PETERSEN, Anne Ring et al. (Edit.) — *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2010, p. 34.
- 2 HARRIS, Jonathan — *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*. Liverpool: Liverpool University Press, 2003, p. 16.
- 3 Sobre este entendimento, veja-se, por exemplo, o texto de apresentação do *Journal of Contemporary Painting*, com primeiro número previsto para 2015, que se propõe dar uma resposta “to the territory and practice of contemporary painting in its broadest sense, treating painting as a context for discussion and exploring its sphere of influence, rather than defining it as a medium specific debate”. <http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Journal,id=239/> [2014-17-5].
- 4 POINSOT, Jean-Marc — Le contrat linguistique: du sens et de l’usage du catalogue raisonné. In BUCHLOH, Benjamin, et al. (Edit.) — *Language et Modernité*; s.l. [Villeurbanne] Le Nouveau Musée, 1991, p. 111. Tradução livre.
- 5 HARRIS, Jonathan — “Contemporary”, “Common”, “Context”, “Criticism”: Painting after the End of Postmodernism. In PETERSEN, Anne Ring et al. (Edit.) — *Contemporary Painting in Context*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2010, p. 26. Tradução livre.
- 6 Estas seriam as questões equacionadas na senda do pensamento de, por exemplo, Donald Preziosi que procura perceber o que o museu faz pelo conceito de arte ou do recuado André Malraux sobre o efeito museu. V. MALRAUX, André — *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000. PREZIOSI, Donald — Collecting/Museums. In NELSON, Robert S.; SHIFF, Richard (Edit.) — *Critical Terms for Art History*; Chicago; London: The University of Chicago Press, 2003, p. 407-418.
- 7 CASTRO, Laura — *Júlio Pomar. Imagem, Discurso, Memória*. Porto: Cooperativa Árvore, 2012, p. 21-22.
- 8 Opinião emitida na conferência proferida na Biblioteca do Museu de Serralves, em 6 de novembro de 2009, intitulada *Los Museos: concepto-sentido-historia-actualización*, organizada pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- 9 ALPERS, Svetlana — The Museum as a Way of Seeing. In KARP, Ivan; LAVINE, Steven D., (Edit.) — *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington; London: Smithsonian Institution Press, 1991.
- 10 BOIS, Yve-Alain — *Painting as Model*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1993.

Agregação (2012). Membro integrado do CHAIA — Centro de História de Arte e Investigação Artística, na UÉ.

No âmbito do CHAIA e com o apoio da FCT publicou os seguintes livros: *Observatório da Crítica de Arte*, 2007; *Variações Sobre o Maneirismo — Tomo I*, 2008!; *Variações Sobre o Maneirismo — Tomo II*, 2012. Coordenou ainda as seguintes edições: *Neolandscapes*, 2007; *Lusitania — A Journal of Reflection & Oceanography* — 2009.

Tem uma longa carreira artística expressa na participação em numerosas exposições, a atribuição de bolsas e prémios, e a presença em coleções importantes. A bibliografia passiva inclui os seguintes autores: Alexandre Melo, Bernardo Pinto de Almeida, Carlos Vidal, Fernando de Azevedo, ! João Pinharanda, ! João Rocha de Sousa, José Luís Porfírio, José Monterroso Teixeira, José Sousa Machado, Mário Cláudio, Mary Beckinsale, ! Pilar Ribal, Ruth Rosengarten, ! Silvia Chicó. A sua obra plástica é representada em 2013 pela Galeria Art Projects International.

Graciela Machado

i2ADS — Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Isabel Nogueira

Doutorada em Belas-Artes/Ciências e Teorias da Arte (Universidade de Lisboa). Historiadora da arte contemporânea; investigadora integrada do CEIS20/ Universidade de Coimbra, onde coordena a linha de investigação: “Artes Visuais e Imagem em Campo Expandido”; professora no Instituto Superior de Educação e Ciências (Lisboa) e na Sociedade Nacional de Belas-Artes. É curadora independente e membro da AICA-Portugal. Livros recentes: *Théorie de l'art au XXe siècle: modernisme, avant-garde, néo-avant-garde, postmodernisme, L'Harmattan*, 2013; *Artes plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80*, Imprensa da Universidade, 2013; *Modernidade avulso: escritos sobre arte*, Edições A Ronda da Noite, 2014.

Isabel Sabino

Professora catedrática da FBAUL, lecionando Pintura, Composição e Teoria da Pintura Contemporânea, Transtextualidades, Desenho, Artes Plásticas e Design. Formada em Artes Plásticas-Pintura (ESBAL, 1978). Docente no Ensino Secundário (1976-1982, estágio

de profissionalização em 1979); em Belas Artes desde 1982. Diretora artística das exposições na Amascultura / Teatro da Malaposta (1993-1995). Docente convidada na ESTC (Cinema) em 2002 e 2003. Membro dos centros de investigação Cieba (FBAUL) e i2ads (FBAUP), da ANBA (Academia Nacional de Belas Artes) e da Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa.

O trabalho artístico mais recente inclui as mostras individuais — *Logo se vê* (2007); *E os pássaros cantam* (2009); *São rosas, meu* (2011); *Talvez bombons* (2014): G. Arte Periférica, Lisboa. Colectivas — *Arte&Natureza* (Jardim Botânico/Reservatório Patriarcal/FBAUL, Lisboa, 2009); *D'Aprés Nuno Gonçalves* (Museu Nacional Arte Antiga, Lisboa, 2010/2011); *Paregon* (Galeria Municipal de Torres Vedras, 2013).

Dos textos publicados, destaque-se — *A Pintura Depois da Pintura* (2000); *O Homem que queria ser um artista* (2006); *Uma (In)certa Natureza* (2009); *Rosas em Janeiro: Algumas Notas sobre Arte Política e Colectivismo* (2010); *Surfing, sob um céu cor de tinta. Algumas notas sobre a melancolia na pintura contemporânea* (2011); *As flores na nossa mesa (a propósito da política na arte)* (2011); *A cadeira* (2011); *COLABORARE: a few thoughts on expanded authorship*. (2012); *Se eu fosse uma Guerrilla Girl #2* (2012); *Com ou sem tintas: composição, ainda?* Coord., introdução e *Tinta: nojenta. Cor: abjeta. Pintura? Bleahh...* (2013). Mais: <http://umbrapicturae.blogspot.pt> / <http://www.isabelsabino.com>

João Luís Antunes Simões

Natural de Lisboa, Portugal. Graduado com: Licenciatura em Arquitectura — (Faculdade de Arquitectura da UTL, 1985); Mestrado em Pintura — Variante II, 19/03/2004 — Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa. Actualmente é aluno do curso de Doutoramento em Belas Artes na especialidade de Pintura da Faculdade de Belas-Artes Universidade de Lisboa. Mantém actividade artística de pintor e desenhador.

Laura Castro

Directora da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Investigadora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). Doutorada pela Fac. de Belas Artes, Universidade do Porto, 2010, mestre em História da Arte pela Fac. de

Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1993 e licenciada na mesma área pela Fac. de Letras, Universidade do Porto, 1985.

Últimos livros publicados: *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem. Antecedentes, práticas actuais e problemática*, 2012; Júlio Pomar. *Imagem, Discurso, Memória*, 2012; Graça Morais. *Ordem e Desordem do Mundo*, 2011; *Guia do Museu Nacional de Soares dos Reis*, 2011.

Marco Giannotti

S. Paulo (Brasil) 1966. Pintor, professor da escola de Comunicação e artes da USP. Em 1986 e 1988 ganhou o prêmio aquisição do Salão Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro e em 1987, recebeu a Bolsa Ivan Serpa, da Fundação Nacional de Arte - Funarte, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, formou-se em Ciências Sociais na USP, e começou a realizar suas primeiras exposições individuais nas principais galerias e museus de São Paulo e Rio de Janeiro. Defende, em 1993, seu mestrado em filosofia na FFLCH/USP com a tradução e introdução crítica da Doutrina das Cores, de Goethe (1749 - 1832). Participou de duas versões da Bienal do Mercosul e do Arte Cidade, e de algumas exposições coletivas internacionais.

Em 1997 e 2010, recebeu o prêmio da melhor exposição do ano pela Associação Paulista dos Críticos de Arte — APCA. Em 2007, realizou uma exposição individual na Pinacoteca do Estado, o livro *Passagens* foi editado pela editora Cosacnaify reunindo os últimos 20 anos de atividade pictórica. Breve história da pintura contemporânea é lançado pela editora Claridade. 2006, defendeu sua tese de livre-docência intitulada *A sombra da Imagem*. Em 2008 foi professor visitante da universidade de Yale. No ano seguinte publica um livro pela editora espanhola Dardo sobre suas pinturas e fotografias mais recentes. Forma o grupo de pesquisa sobre a cor no departamento de artes plásticas da USP. Convidado para ser professor visitante durante o período letivo de 2011 na Universidade de estudos estrangeiros de Kioto, publica um livro pelas Martins Fontes com apoio da embaixada do Brasil em Tóquio um livro intitulado *o Diário de Kioto*. Realiza em 2013 uma exposição no instituto Tomie Ohtake e na Galeria Raquel Arnaud, onde lança após vinte anos a terceira edição deste livro.

Maria da Conceição Torres Cordeiro

Professora Adjunta na Área Científica de Expressões

Artísticas e Motricidade da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Portalegre. Em 1986 completa o Ciclo Especial do Curso de Artes Plásticas — Pintura, na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (F. B. A. U. P.). Em 1999, através do Curso de Mestrado em História da Arte — Área de Especialização em Teorias de Conservação e Restauros do Património Artístico adquire o grau de mestre pela defesa da dissertação: *Estudo de peças hispano-árabes de reflexo metálico integradas em museus portugueses pela Universidade Lusíada — Lisboa*. Atualmente é doutoranda no Curso de Doutoramento em Belas-Artes, especialidade Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Marta Sicurella

Natural de Parma, 1978. Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Università degli Studi de Milão. Reside em Lisboa desde 1999. Completou em 2004 o Curso de Fotografia Básico e Avançado do Ar.Co., Lisboa. Ganhou no mesmo ano o Prémio Pedro Miguel Frade do Centro Português de Fotografia. Frequentou em 2008 o II Curso de Fotografia do Programa Criatividade e Criação Artística, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Desde 2009 é docente do Curso Superior de Fotografia do Instituto Politécnico de Tomar. Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade de Évora.

Rui Macedo

N. Évora, 1975. Actualmente é doutorando em Pintura na FBA-UL com bolsa FCT e colaborador no CIEBA. Bolsas de mérito: Projecto Artístico — Artes Visuais atribuída por Fundação Calouste Gulbenkian para a instalação *Caleidoscópio* em 2012 e *Mnemosyne* em 2013; Bolsa de apoio pontual atribuída por Promoción del Arte para a instalação *Un cuerpo extraño* em 2013; Bolsa de investigação em Pintura atribuída por CIEBA e FCT em 2011/2012. Das exposições e instalações individuais mais recentes, encontram-se, *La totalidad imposible* no IVAM (Espanha); *Caleidoscópio* no Museu de Grão Vasco (Portugal). Em 2013, *Un cuerpo extraño* no Museu Nacional de Artes Decorativas (Espanha), *Artimanhas do escondimento* na Galeria AmareloNegro (Brasil), *Mnemosyne* no Palácio do Catete e Galeria do Lago do Museu da República (Brasil), *Replay* no Museu Nacional do Complexo Cultural da República

Organização: CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
E DE ESTUDOS EM BELAS-ARTES — Pintura

Coordenação: Isabel Sabino

Relações Públicas: Isabel Nunes

Composição gráfica: Inês Chambel

Imagem da Capa: Bruno Pacheco. *Meeting
point*, 2014. Óleo s/ tela, 175 x 390 cm.

Cortesia Hollybush Gardens.

Crédito fotográfico: Pedro Tropa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes,
1249-058 Lisboa • T: (+351) 213 252 108 •
grp@fba.ul.pt • www.fba.ul.pt

Impressão e acabamento: ACD PRINT, S. A.

ISBN: 978-989-8771-09-4

Depósito Legal: 384124/14

Lisboa, Novembro 2014

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
INSTITUTO DA CIÊNCIA E DO PROMETIVO

