EXPOSIÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

SPECULARIS

LOOKING THROUGH

EXHIBITION OF CONTEMPORARY ART

EXPOSIÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

SPECULARIS

LOOKING THROUGH

EXHIBITION OF CONTEMPORARY ART

FICHA TÉCNICA

SPECULARIS — LOOKING THROUGH
EXPOSIÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

2018

Comissão Organizadora
Museu de Alberto Sampaio
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Coordenação Geral
Isabel Maria Fernandes

Coordenação Executiva
Flávio Vidal Carvalho

Comissariado
Graciela Machado
Teresa Almeida

Curadoria
Teresa Almeida

Equipa técnica de apoio
Equipa do Museu Alberto Sampaio

Montagem
Os artistas
Flávio Vidal Carvalho

- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO

Coordenação
Teresa Almeida

Coordenação Editorial
Teresa Almeida
Ana Margarida Rocha

Textos
Ana Margarida Rocha
Graciela Machado
Isabel Fernandes
Joana Silva
Teresa Almeida

Tradução
Patrícia Sampaio
Sónia Silva

Fotografia
Luís Peixoto

Design Gráfico
Pedro Brochado, i2ADS

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

ISBN
978-989-54111-4-6

DEPÓSITO LEGAL
447692/18

Especular sobre *Specularis*

Se *rara e preciosa* é a matéria da exposição que agora inauguramos no Museu de Alberto Sampaio, preciosa é, sem dúvida, a colaboração entre as instituições envolvidas – Museu de Alberto Sampaio e Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Sobre este relacionamento permitam-me que *especule* um pouco, sendo que «especular» deve ser entendido no sentido de «raciocinar, refletir, teorizar».

Um museu é, sempre foi, um espaço de partilha de conhecimentos. Um ponto de partida muito mais do que um ponto de chegada. Um museu, para ser museu, tem de ter uma coleção, mas, a área de atuação de um museu tem de ir muito para além da coleção que guarda e que dá a conhecer e a fruir.

Um museu tem de ser, tem também de ser, um espaço para conhecimento do «mundo», nesse conceito de «mundo» que engloba a parte e o todo, o indivíduo e a soma dos indivíduos.

As exposições temporárias realizadas num museu permitem, a par com a exposição permanente, dar a conhecer uma parcela do «mundo» a todos os que o visitam. Mas, se na exposição permanente se mostra e explora a coleção que habita o museu, na exposição temporária pode-se explorar e dar-se a conhecer objetos «forasteiros», ou seja, objetos de fora do museu, objetos que lhe não pertencem, que não integram a coleção desse museu.

Ao longo destes últimos anos fomos organizando exposições temporárias relacionadas com as coleções do museu ou temas que lhe são afins, mas também exposições de arte contemporânea. Sempre nos agradou explorar em contraponto o que é antigo e o que é contemporâneo, buscando encontrar um fio condutor entre essas «linguagens» bem diferentes, incentivando cada um a *especular*, ao seu modo e de acordo com a sua visão do mundo, tendo como premissa que ambas as artes foram feitas por homens e destinadas a encantar outros homens.

E, porque sempre nos agradou este cruzamento de olhares, esta mistura do antigo com o contemporâneo, foi com todo o gosto que aceitamos o desafio de, no âmbito do «Museu à noite», expor «os diversos estudos e trabalhos realizados em torno da gravura e do vidro» na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Esperamos que esta exposição de arte contemporânea seja a primeira de futuras colaborações, porque nos agrada sinceramente «especular» sobre os novos caminhos da arte, neste caso da gravura e do vidro, e sobre a ligação destas artes com a tecnologia.

Isabel Maria Fernandes
DIRECTORA DO MUSEU DE ALBERTO SAMPAIO

Specularis, a realizar no Museu Alberto Sampaio em Guimarães, é uma exposição aberta para integrar os diversos estudos e trabalhos realizados em torno da gravura e do vidro. Tem por objectivo dar visibilidade sobre uma colaboração entre diferentes pessoas e suas áreas de interesse tecnológico, sediadas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Nos últimos anos, o ambiente criativo e de colaboração entre gravura e vidro foi capaz de criar e suportar linhas de investigação e estudos contendo vários tipos de problemas. Como podem estes campos estabelecer diálogos entre si e comunicar conteúdos relacionados com a criação artística? Como compreender e transformar as matérias primas quando estas são pensadas a partir de duas perspectivas tecnológicas? Como fazer dialogar os métodos, combinar processos, materiais e dinâmicas, posicionando-as no cruzamento e no contexto de um processo criativo contemporâneo que tenta uma aproximação ao mundo?

Ao longo dos anos, e a partir das duas oficinas, juntaram-se esforços para superar a resistência em inovar em contexto académico. E a procura do que está por saber e fazer, de formas de inovação, quer estas se baseiem em problemas tecnológicos clássicos ou verifiquem novas tecnologias. Ou, simplesmente, na necessidade de olhar para as áreas como um todo, e ensaiar como ultrapassar as dicotomias disciplinares. Como encontrar novos modos de apropriação? Como consolidar o interesse por áreas tecnológicas situadas na periferia da formação em belas artes? Como afirmar, quer a especialização necessária quer a capacidade de cruzamento dando, espaço a novos âmbitos de aplicabilidade?

Pode parecer simples colocar este tipo de questões, mas num contexto formativo focado numa iniciação, **especular** nestes termos é um projeto difícil. Esse tempo de aprendizagem de que cada um necessita tem que suportar a interrogação mais profunda do entendimento do que cada media significa na descoberta da realidade. Desenvolver técnicas não basta, ainda que estas sejam colocadas a pretexto de arranque. Assim se determina, a estranheza da condição intermédia produz uma nova consciência; de que essa posição, pode ter vantagens, pois a partir da transgressão da fronteira ou da dificuldade em a determinar, descobre-se como revisitar áreas que pensávamos conhecer ou simplesmente queremos usar. Já a realidade da investigação não explora só factos ou estende as vantagens do saber-fazer acumuladas em anos, ainda que a estes seja dada inédita atenção. Num contexto criativo, somam-se testes implícitos a uma ideia de projeto, numa relação contínua com materiais, processos, métodos, enquanto meio para comunicar e reinventar a realidade que nos inspira e emociona, no seu assombro ou banalidade.

A palavra *Specularis*, no título, aponta para uma matéria natural, rara e preciosa - *lapis specularis*[1]. No passado, a pedra de gesso ou "pedra espelho" era um material com interesse comercial, retirado de minas, e manipulado pelo simples corte em láminas diáfanas, transparentes e com brilhos dourados, para revelar o mundo e as suas aparências, luminosidade e sombra. Hoje, a atenção à matéria prima, ao substrato que serve de base a todas as especulações, natural ou artificial, vidro ou gesso fossilizado, metal ou papel, propõe-se à visualidade. Já a relação que se estabelece com as matérias é orgânica, corporal, fenomenal. Acolhe ou forma, a presença em acção, num

[1] Do latim, a tradução "pedra espelho". Designa um tipo de gesso transparente usado pelo império Romano como alternativa mais económica ao vidro.

corpo que desenha, pinta, esculpe, molda, decalca, imprime. Através de lâminas, matérias, placas, contemplamos, observamos, investigados, exploramos, reflectimos. Sobre uma base material, servimo-nos das tecnologias associadas à gravura ou ao vidro, para tocar nas imagens, movimentar e pressionar, arrastar e transferir. Entre ver e especular, em vários materiais, ou a rever a sua natureza de acordo com as mais básicas formas de inscrição e invenção, sucedem técnicas e a circulação entre as oficinas. São estas as experiências filtradas e decantadas a partir da capacidade instalada numa faculdade e entidades parceiras, levada aos limites, e num intervalo, se apresentam em exposição. Porque pretendemos redefinir a forma como pensamos as tecnologias enquanto instrumento de pensamento e de especulação sobre o mundo, o tempo, e o espaço de formação que habitamos.

Assim a exposição *Specularis* com o subtítulo *look through,* procura transmitir um novo olhar para a união da gravura e do vidro. Desta colaboração oficinal resultaram já dois projetos pluridisciplinares de iniciação à jovem investigação da Universidade do Porto, dedicados à pesquisa sobre suportes e substratos alternativos para a aplicação da imagem impressa. O primeiro projeto terminado em 2014 e dedicado precisamente à relação do vidro com a imagem impressa IJUP 2011, nº262 "Vidro e Impressão: criação de matrizes e substratos de impressão alternativos", e o último "vidro e impressão: monocozeduras sobre superfícies vítreas". Os projetos tiveram o apoio institucional do i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade da Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto, e ainda uma bolsa de investigação resultante da colaboração com a VICARTE - Unidade de Investigação Vidro e Cerâmica para as artes sedeada no Campus da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

•

ENGLISH

Specularis, which will be held at the Museu Alberto Sampaio in Guimarães, is an open exhibition aiming to include the several studies and works produced around engraving and glass. It aims at showing the collaboration between different people and their areas of technological interest, based at the Faculdade de Belas Artes of the Universidade do Porto.

In recent years, the creative and collaborative environment between engraving and glass was able to create and provide support for investigation lines and studies containing several types of problems. How can these fields establish dialogues and communicate contents related to the artistic creation? How to understand and transform the raw materials when they are thought considering two technological perspectives? How can we make the methods dialogue, how can we combine processes, materials and dynamics, placing them in the intersection and in the context of a contemporary creative process that attempts to approximate to the world?

Throughout the years, and having as a starting point the two workshops, efforts were gathered to overcome the resistance to innovate in academic context. And the search for what is still unknown and undone, for innovation forms, whether they are based on classical technological problems or on the verification of new technologies, or, simply, on the need to view the areas as a whole, is an attempt to overcome the dichotomies of the subjects. How can we find new ways of "appropriation"? How to consolidate the interest for technological areas situated on the periphery of the learning of fine arts? How to achieve both the necessary specialization and the ability to intersect thus providing space for new applicability areas?

It may seem simple to raise this type of questions, but, in an academic context focused on a starting level, **speculating** is a difficult project. That learning time each one of us

needs has to endure the deepest questioning of the understanding of the meaning each medium represents in the discovery of reality. Developing techniques is not enough, even if these are used as a starting point. Thus, one determines that the strangeness of the intermediate condition produces new awareness; that that position may have advantages, as, through the transgression of the boundary or through the difficulty in defining it, one discovers how to revisit areas that we thought we knew or that we simply want to use. The reality of the investigation itself doesn't simply explore facts nor does it spread the advantages of the know-how accumulated throughout the years, even if these are paid unprecedented attention. In a creative context, implicit tests are added to an idea of project, in a continuous relationship with materials, processes, methods, as a means to communicate and reinvent the reality that inspires and moves us, with its wonder and banality.

The word *Specularis*, the title, indicates a rare and precious natural material – *lapis specularis*[2]. In the past, this gypsum or "specular stone" was a material with commercial interest, obtained from mines, and manipulated by the simple cut into diaphanous laminae, transparent and bearing golden sparkles, to reveal the world and its appearances, luminosity and shadow. Nowadays, the attention given to the raw material, to the substrate that is the base for all speculations, natural or artificial, glass or fossilized gypsum, metal or paper, offers itself to visuality. The relationship established with the materials is organic, corporal, and phenomenal. It welcomes or shapes, the presence in action, in a body that draws, paints, sculpts, moulds, traces, prints. Through laminae, materials, sheets, we contemplate, observe, investigate, explore, and reflect. On a material base, we use the technologies associated with engraving or glass to touch the images, to move and press, to drag and transfer. While seeing and speculating, in several materials, or while reviewing their nature according to the most basic forms of inscription and invention, techniques and the movement between workshops emerge. These are the filtered and decanted experiences deriving from the capacity established in a faculty and partner entities, taken to the limit, and during an interval, which are now presented in this exhibition. We aim at redefining the way we see the technologies as an instrument of thought and of speculation about the world, the time, and the educative space we inhabit.

Therefore, the exhibition *Specularis*, with the subtitle look through, seeks to convey a new perspective on the union between engraving and glass. From this collaboration between workshops, two multidisciplinary initiation research projects by the University of Porto have already resulted, dedicated to the research in alternative surfaces and substrates for the application of the printed image. The first project, finished in 2014, was dedicated precisely to the relationship between glass and the printed image IJUP 2011, no. 262 "Vidro e Impressão: criação de matrizes e substratos de impressão alternativos" and the last one "Vidro e Impressão: monocozeduras sobre superfícies vítreas". The projects had the institutional support of the i2ads - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade of the Faculdade de Belas Artes of the Universidade do Porto, and they were also awarded a research scholarship resulting from the collaboration with Vicarte - Unidade de Investigação Vidro e Cerâmica para as Artes, based at the Campus of the Faculdade de Ciências e Tecnologia of the Universidade Nova de Lisboa.

Graciela Machado & Teresa Almeida

[2] Latin for "specular stone". It designates a type of transparent gypsum used during the Roman Empire as a more economic alternative to glass.

Graciela Machado
i2ADS / Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Unidade de investigação Vidro e Cerâmica para as artes (VICARTE) - (colaboradora)

O outro modo de ver

Matéria rara e preciosa- *lápis specularis* elencada por Plínio o velho (Plinii, 1836).[1] No passado, a pedra de gesso ou pedra espelho era um material com interesse comercial, retirado de minas, e manipulado pelo corte em lâminas diáfanas, transparentes e com brilhos dourados, aplicadas nas janelas, para revelar o mundo e as suas aparências.
Da lista de Plínio com menção a minerais preciosos do passado, onde o cobre não é nomeado, passemos ao vidro. Por revolução estética, científica e tecnológica tornou-se o suporte matricial da imagem com a fotografia, porque inconformados com os modos operativos de criar, do desenho, da pintura, continuamos a desejar reproduzir. Neste texto recuo ao desejo de fixação do que nos espanta e à imagem especular. Nos espelhos de vidro ou antes ainda, nas superfícies reflectoras criadas a partir de metais polidos e lisos como o cobre, o latão, a imagem ainda é fluxo, e como menciona Filipe Nunes, logo "vira ao olho" (Nunes, 17, 1767).[2]

Enumero matérias e histórias através das quais assumimos esse lugar de observação atenta-*specula* – e mantemos também uma esperança, ténue, de ver, repetir e reproduzir.[3] Pela reflexão ou refracção, com a sedução exercida por determinadas superfícies especulares: ter na mão, outra vez uma chapa de cobre polida é uma delas. Uma superfície reflectora tem esse dom de nos devolver um tempo de observação, atento para reconhecer; não regista, não fixa, e em contínuo, o espaço-tempo propaga-se. Atiça o desejo de reprodução, sem interferência.

Pelo o acto de gravar sobre uma matriz, o carácter transitório da imagem, é interrompido, guardado e protegido na imagem devolvida e transformada. Imobilizamos o curso de uma imagem que regressa, traduzida, sem reactualizar-se numa visão anterior, num trabalho marcado pela temporalidade e pela memória. Esta retém, os materiais, sentidos nos dedos, aflorados à superfície, em depressões e marcas às quais o papel pode responder, e tenta combinar o que deles se sabe.

Seja o *speculum*[4], o espelho ou a superfície de metal polida a atender ao que se encontra à nossa volta, seja a simples janela de vidro que corta um plano de observação

[1] Do latim "specularis vero", a tradução , pedra espelho ou pedra especular. Designa um tipo de gesso transparente usado pelo império Romano como alternativa mais económica ao vidro. Segundo Plinio o velho, com origem na Hispania, entre outras localizações . Ver C. Plinii Secundi Naturalis historiae libri XXXVII.

[2] Em Filipe Nunes, na Arte da Pintura Specularia é uma das duas partes da perspectiva, e trata dos raios reflexos e Arte de fazer espelhos planos, convexos e côncavos. Ver página 17.

[3] Specula é torre ou lugar de observação e também leve esperança (Dicionário, 776, 2015).

[4] Do dicionário Latim portuguez, Speculum, do latim, é espelho, imagem, retrato, e ver-se ao espelho Já entrada sobre o espelho em Bluteau menciona vários aspectos abordados ao longo do texto: espelho como superfície de reverberação e o espelho como uma escola (Bluteau, 266, 1712). In Bluteau.

sobre o mundo: para um autor, um novo fenómeno se manifesta com a interpelação de uma superfície polida ou transparente. Sobre esta impõe-se o desejo de copiar, e as matérias, o substrato matricial, torna-se na coisa mais próxima a dominar. Regresso assim a *specularis* a primeira palavra a indicar os dois sentidos reportados neste texto e na natureza das acções. Como responder ao desejo de tocar, evocar, representar, através de matéria? De tempo, de sensações? Como ver e dar a ver através da matéria? Que relação se estabelece com a imagem que existe na matriz? Como explicitar este continuo trânsito de ser no tempo e a sua passagem pelos espaços oficinais? Como mencionar os caminhos da memória, sentidos nas pontas dos dedos, e que se vão distanciando e perdendo em grão, linhas, manchas?

Este texto condensa ideias sobre a gravura e diferentes tipos de experiência verificadas ao longo de processos de investigação e formação. Fala sobre diferentes tipos de lâminas usadas em trabalhos que extremam e desafiam as condições gráficas, mantendo a enunciação poética, e utópica.

Que contexto para uma prática

As placas de zinco, cobre, latão, e pontualmente de vidro, dispersas entre duas salas da gravura, continuam a existir nas oficinas, e, através delas, persiste a vontade em entender para que serve a gravura. As lâminas gravadas, as mesmas que no passado revelavam o mundo, em imagens da ciência, da arte, da história, ainda hoje se vêm, despolidas ou já espelhadas, gravadas ou sujas de tinta. Podemos simplesmente passar o tempo a desviar-nos delas, considerando-as uma presença marginal. Pensar que são desnecessárias, tal o embaraço tecnológico que nos provocam e para o qual conhecemos muitos outros atalhos. Afinal, uma simples chapa de cobre ou zinco consegue intimidar o não iniciado e uma imagem pode ser executada numa técnica, irrelevante, em processo deslocado, sobre o disponível papel, o ecrã de computador e todos os novos dispositivos que preenchem o nosso espaço. Mais distantes e estrangeiros do que é a gravura, podemos mesmo pensar nela como uma colónia e arte menor, que pode apenas imitar e traduzir as outras grandes perguntas, feitas a partir da pintura, do desenho, da escultura, do design. Sentir também no corpo uma última resistência, menos óbvia: a presença e dependência do esforço físico, a mesma que no passado determinava um regime colaborativo, disperso em vários intervenientes dedicados a tarefas físicas e manuais. A esta componente oficinal intensa se deve a sua associação às artes mecânicas, e preconceitos sobre a mesma construídos, habitual nas práticas baseadas no trabalho braçal. Contrariamente à pintura, arquitectura e ao desenho, que no Renascimento acedem ao estatuto de artes liberais, a gravura não tem, ou quer esconder a sua natureza produtiva baseada no esforço físico (Goldstein, 376, 2008). Então, como começar?

Lápis specularis: lâminas de gesso. Matérias de desejo e experimentação

Uma matéria que nunca vi. O modo como é descrita suscita o espanto e a curiosidade. Nesta matéria, identifico uma materialidade depositada, preciosa, provocadora do desejo de ver. Sobre ela leio, *Lápis specularis* parece ser vidro. É gesso, fossilizado, é talco, o mesmo que ainda se espalha com cuidado sobre as pedras litográficas nas oficinas das Belas Artes, se desfaz nas partículas que sobem e depositam por todos os espaços, derrama no chão e ilumina os espaços porque, nessas manchas, a luz se reflecte. Mas leio, *Lápis specularis*, é matéria densa, deixa ver através de si mesma, e

induz em erro. Não é opaca ou porosa, leitosa ou seca, mas diáfana, translúcida, e seduz pelas suas características formais, próximas ao vidro, sem o ser. Como aproveitamento de uma metamorfose natural da matéria ao longo de milhares de anos, numa época em que os processos de produção não permitiam a vulgarização das lâminas de vidro, a sua preciosidade formal, responde a uma função essencial: deixar-se trespassar pela luz e deixar ver.

Parto assim para o conhecido, e regresso à opacidade, do branco, feito de pigmento e água gomada sobre lâmina de metal: surge na composição do verniz branco usado por Rembrandt (Morse, 100, 1966). Esquecido e recuperado séculos depois, ainda que nomeado na tradução portuguesa de tratado de Abraham Bosse, num descritivo parco de dados. Não é descrito em manuais mais recentes, e na verdade nunca vi a ser aplicado. Talvez na tentativa de se aproximar do papel, Rembrandt, o usasse, como outros antes de si, e deste modo a placa tornava-se, transparente ao processo de desenho, não na qualidade, mas sim na forma de ver e fazer provocada. Meios mínimos na máxima eficiência, uma característica da técnica em Rembrandt bem descrita por Peter Morse (Morse, 100, 1996), onde, com o auxílio dos olhos, os dedos que desejam esse tipo de superfície, aprovada, e tacteada no passado, se combinam com o pensar, ao ponto de tornarem as incursões, no natural, no cobre, numa fervilhante experimentação sobre o que o verniz pode esconder e revelar.

O verniz calcográfico é a base da água forte, e existem várias de fórmulas. Lemos, para o método de Rembrandt, composta a partir de asfalto, mástique, cera, e acabada com solução gomada de pigmento branco (Francis, 291, 1853). E verifico, uma chapa escondida sob camadas, pode dar a ver como matéria de desejo e logo teste. Um verniz calcográfico tanto poder ser desenhado como folha de papel num acto mantido em suspenso, na superfície intacta, numa disponibilidade para a acção, como aberto, com sulcos superficiais criados pelo movimento de ponta. Etapas que se confundem, como desenho, sob a pressão leve da ponta de metal. Serve esta, em atrito, para depositar, inconclusiva, um rasto sobre folha de cobre fina, tornada artificialmente branca, como o papel preparado. É esta, ainda desenho, sulco aberto até à camada de verniz, com o cobre a brilhar, em contraste, aferindo o autor, o que tal gesto poderá provocar.

Nem o maior concerto entre o cérebro e os dedos nos ensinam sobre a densidade do metal, quando se grava, mais ainda depois, à força de ácidos, ou de ataque com as pontas, metal contra metal. Nada pode antecipar a prova, tirada a palmo, com o negro da tinta, a revelar-se em contraste com o branco do papel, como gravura, provocadora, na sua inconclusiva materialidade. A tentação de o deixar intacto insinua-se, sempre. Sem certezas, o que a película branca sobre verniz, adoptada por Rembrandt parece arrancar, é uma surpreendente contiguidade processual. A proximidade ao papel faz esquecer o que a gravura pode ser. E se o cobre for papel? E se o cobre for vidro? E se, impõe-se, como a dúvida tecnológica que tudo faz variar na actuação ainda que a este se deva sobrepor o desejo de aí conseguir fazer ver para que serve suspender a imagem.

Uma superfície é uma escola: o fascínio tecnológico e a possibilidade de corrupção

No texto sobre o outro modo de copiar, truque de representação tal como descrito por Filipe Nunes em 1615, o metal surge nu "Para copiar uma cidade, ou o que quiseres em breve espaço, tomai um espelho, ou um vidro claro, cristalino, do tamanho que quiseres, e pondo-o em paragem donde possais nele bem ver o que quereis copiar, e então na representação, que vos fizer, ireis com pincel lançando as linhas principais, e o perfil do que quereis copiar, e seja com alguma tinta de óleo." (Nunes, 109, 1767)

Nas indicações seguintes, os passos são os mesmos que assistem à produção de uma monotipia, como as que Edgar Degas (1834-1917) fazia, já depois da invenção da fotografia. Com o colódio de vidro ao lado, e ávido em manter o sobressalto sobre a imagem, experimentada e repetida, sobre as placas de metal prateado dos daguerreótipos, e várias superfícies. Degas retirava um desenho gordo, e também contraprovas destas, mais tarde para as retrabalhar (Buerger, Shapiro, 103-106, 1981).[5]

Perseguia e desejava afinal a ambivalência que a monotipia consegue ter: desenho depositado, ágil, disponível, pintura ou máquina de produção de mais desenhos, ou, processo de reprodução de provas únicas, ao serviço da multiplicidade. Se na monotipia, identifico a ausência de forma ou molde, de determinação da matriz gravada útil ao pensamento deste autor, atento aos métodos de desenho, maleáveis, esfregados e inacabados, sempre em transformação, o que Degas verifica, a implícita urgência de ver acontecer.

A oportunidade deste autor do século XIX neste texto, compreende-se à luz do seu interesse pelos aspectos tecnológicos e materiais de várias técnicas, das renascentistas, às suas contemporâneas e à capacidade de manter uma revisitação sobre o passado alimentada pelo desejo de contemporaneidade. A sensibilidade pela materialidade das técnicas, testa problemas tecnológicos essenciais: a viscosidade das tintas(exemplo na monotipia com cor), a combinação material da materialidade de várias técnicas (monotipia e pastel), na sua opacidade, densidade e atrito, mas também proximidade sensorial ao fresco e à têmpera. Neste autor de vanguarda concretiza-se uma apropriação tecnológica válida e integral. O velho e o novo fervilham através de uma atitude curiosa de cientista amador e inventor, característica de um século XIX, onde a reverência reaccionária, e a displicência processual se conjugam e criam rupturas com um sentido reprodutivo mecânico presente em contextos utilitários (Reff, 1971).

A técnica como instrumento de expressão artística

Na gravura, materiais e processos podem concertar-se numa integridade criativa, sem mais atalhos ou práticas corruptas tal como enunciadas e legitimadas aos gravadores apenas, por Milizia (Milizia, 1798), através de uma execução pictórica, que deseja a superfície e o que esta dá a ver. A técnica não interrompe, obstrói ou remove o autor em protocolos que o afastam do acto criativo, pelas etapas da gravura. Em indicações tão breves e eficientes, verificamos, a chapa pode prescindir do velo, da rede, esses dispositivos auxiliares de cópia instruídos por Leon Batista Alberti (1404-1472) e Leonardo da Vinci (1452 – 1519) para o estudo da natureza e apetrechamento do ver: pode acontecer aí, sem ambiguidades ou traduções. Sem espelhos ao lado a complicar, como Lalanne mais tarde ainda prescreve como auxiliar na gravura do natural (Lalanne,17, 1880). Como lâmina espelhada, devolve o olhar, bem descrito por Leonardo da Vinci: o espelho plano é a superfície onde coisa real se pode reflectir. Assim, permite o exercício de comparação, o estudo, porque nele, a imagem é distinta

[5] Janet Buerger and Barbara Stern Shapiro, A note on Degas's use of daguerreotype plates, *The Print Collector's Newsletter* Vol. 12, No. 4 (September-October 1981), pp. 103-106

do real.[6] E nela, através dela, a especulação pode acontecer, directa, mantendo-se a par, em todas as fases do processo, do trabalho oficinal repetitivo, ritmado e intenso.

Introduzo assim um dado menos mencionado a turvar a história da gravura como território de criação. Antes das provas únicas tiradas dos espelhos, dos vidros, e de toda a vaga de originalidade, improviso e experimentação celebrada no século XIX, do fascínio tecnológico pelo novo e pelo velho, os processos da gravura nos quais se inclui o talhe doce, a água forte, a xilogravura, serviam para reproduzir, e de dar conhecer o que estava fora do alcance, pela cópia multiplicada. As técnicas de reprodução então usadas, eram meras técnicas de reprodução que mostravam de modo objectivo, coisas intangíveis. Os processos, cumpriam uma função de reproduzir de um media a outro sem ambiguidades ou questionamentos técnicos, até ao recurso a qualquer processo fotomecânico combinado.

E, no entanto, o que os trechos de Filipe Nunes e Leonardo da Vinci, enunciam, desde o renascimento, a chapa é dotada de uma auto-suficiência. Isto é, poderia prescindir das emulsões fotossensíveis para conter a reprodução especular. Contudo, se tudo poderia conduzir para uma autodeterminação, séculos de provas e meios usados para a reprodução adiaram o reconhecimento e uso criativo. A par de um punhado de autores originais, a gravura, acolheu, meios de imitação de uma eficácia notável que fez esquecer a invenção. Hipóteses técnicas apuradas e tanta preocupação pela correcção da reprodução, condição tecnicamente necessária para a tradução e a imitação, a ponto de questionar se tais artes reprodutivas podem servir um tipo de pensamento criativo fecundo, vivo (Milizia, 1798).[7] E acrescento, só séculos mais tarde se compreendeu como nem mesmo os processos fotomecânicos podem reprimir a sua individualidade.

Uma de entre outras proximidades

E se a gravura fosse desenho? No que ele possui de indeciso e disponível, espaço aberto desejoso de acolher e mostrar os processos envolvidos? Não é demais subestimar a distinção na atitude existente entre o desenhar sobre folha de papel ou sobre outra lâmina de metal, sobretudo quando desta se pretende reproduzir imagens. A placa de cobre, zinco, quer seja pela função que permite- de reprodução- quer pela matéria, altera a actuação ao condicionar a atitude perante a criação. O estudo de Ernst van de Wetering sobre o uso extensivo das *tafeletten*, em etapas da aprendizagem de artistas e aprendizes nos séculos XVI e XVII, e muito em particular na Holanda, pode dar algumas pistas. Este dispositivo de desenho, na sua estrutura, é constituído por tábuas de madeira tratadas com *imprimatura*, encadernadas e que seriam usadas como um caderno livro de esquissos, portátil e disponível, para o registo do natural, em desenhos já pensados para serem apagados. Estes blocos, de apagar, incluíam uma ponta de metal para ser usada diretamente sobre o gesso da *imprimatura* num

[6] Em The Notebooks of Leonardo Da Vinci by Leonardo da Vinci, traduzidas por Jean Paul Richter, vol I, IX Practice of Painting, note 523, Leonardo Da Vinci dá outra indicação de precisão no desenho com recurso a lâmina de vidro para decalque a pincel ou sanguínea desenhar.

[7] As técnicas tradicionais vão tornando-se obsoletas na função reprodutiva com a chegada da fotografia no século XIX e a reprodução mecanizada. Assim, a reprodução tradicional liberta-se da sua exigência reprodutiva, provocando uma relação com tais técnicas distante de sistema de reprodução em prol de instrumento para a expressão artística.

efeito idêntico ao da ponta de prata, ou como estilete, para o desenho inciso e até mesmo a escrita. Se recordo aqui o *tafeletten*, porque também ele é um suporte rígido e disponível para ser apagado, e porque se apagou na história: tornou-se obsoleto, como também se tornaram dezenas de processos fotossensíveis inventados num século XIX ávido de imagem. O *tafeletten*, era usado para desenhar do natural em etapas de aprendizagem, onde a familiaridade com os materiais e processo, ajuda a sedimentar uma atitude de ensaio. Este aspecto da atuação perante os meios em que o autor, sabendo da facilidade dos recuos, se permite actuar perante o desenho, na sua progressão de pensamento, e acolhe a condição processual.

O verniz branco da água forte, como superfície de desenho, não se afasta na composição e relação com o acto de desenhar da *imprimatura* gomada: não compromete e pode acelerar a vontade de ensaio, sobretudo se já existir essa relação na aprendizagem. Num dos descritivos do século dezanove sobre a fórmula de Rembrandt, é dito, que terá que ser aplicado fino (Francis, 291, 1853) Ou seja, pode ser apagado passando um pano húmido, e sobre ele pode-se recomeçar de novo; pode-se avançar, acolhendo os incidentes, tal como se recolhe uma impressão do natural no desenho, esboçando ou detalhando, com a ponta.

Disponibilidade para a acção, indecisão, e a expectativa de *trânsito*

Esta mesma flexibilidade e inconformismo é agarrada por um autor como Rembrandt, sem a relutância em acolher a diferença na superfície que não demasiadas vezes identifico na relação com o metal. A este autor se deve uma fracção da grande maioria das gravuras, essas sim destinadas a reproduzirem, informarem, descreverem, documentarem, tentando a sedução pela sofisticação técnica, e complicando-as. O modo como entende essa superfície plana feita de cobre, revela uma proximidade conquistada numa escola de superfícies e valorização da observação e do acto criativo.[8] Não cai no erro mais recorrente do praticante em iniciação: tentar tornar a gravura a transcrição de desenhos esquecendo o acto físico onde o processo, acontece, no seu esforço e na sua potência criadora e replicadora perante a confirmação da materialidade da lâmina. Ou mais tarde, conhecidos os truques e talhos, usa de práticas ilegítimas[9], deixa-se seduzir pela competência técnica, o dado mais concreto e mensurável de uma formação em gravura. E sim, são as mesmas prática admitidas e obrigatoriamente ensinadas para se esquecerem, que emperram a percepção de que a construção da materialidade da superfície tem que se concertar, em cada individuo, jogando do risco e aventura inexistente na mera reprodução (dos Santos, 2005). E difícil é mesmo despertar, sem fazer o que já está feito e que, portanto, não tem porque ser reproduzido, simplesmente porque a imagem pode ser reproduzida a partir dos meios da gravura. Já o modo de lá chegar, a técnica, deve esta ser deixada suficientemente neutra e tornar-se de tal modo *desenho*, para os conteúdos dominarem num contraste entre substância ou realidade tangível e espírito ou ideia intangível, em

[8] Algumas das suas gravuras, podem ter sidos feitas do natural. Algumas chapas pequenas são como folhas de livros de esquissos, compilam pedaços de imagens inacabadas e sem relação entre si, apontados em diferentes momentos sobre um bloco.

[9] Os dispositivos auxiliares de cópia e transcrição, a que Já Milizia se referia como as práticas corruptas, mesmos que reconhecendo como estas só sendo legítimas nas artes da imitação.

que a expectativa se verifica, provisoriamente, na prova. O uso dos meios mais simples para atingir propósitos artísticos, as ideias e a aventura, numa surdez ou esquecimento perante o que a técnica quer ser. Sem precipitar, deixando que os estados, provas e contraprovas, possam acontecer, salientando hipóteses de resolução como reprodução.

Da gravura sitiada à Gravura *in situ* ou do natural

A qualidade abstracta e criativa do acto concretiza-se através da água forte, da água tinta num final do século XIX, empenhado em reencenar o encontro com a incerteza e a pensar a gravura fora do espaço de hábitos, protocolos e fórmulas eficazes, ao ponto de equacionar a gravura do natural. Assim, impõe-se a pequena escala da água-forte, portátil e desembaraçada, disponível para todo o exercício e incursão onde a percepção dessa realidade possa repor, nas provas, as sensações e impressões. Verifica-se nas provas artificiais, a completar o que a gravura do natural, desperta fora das paredes e estruturas determinísticas. Aqui verifica-se um questionar de métodos e maneiras oficinais do passado, baseados no oficio do gravador reprodutor, e no assumir de uma nova figura popularizada pelo historiador Adam Bartsch como o pintor-gravador.

Do confronto com o natural, mas também com a incapacidade em produzir através de máquinas, a gravura acolhe o desejo de ver aí resolvida uma realidade em mudança. Entende-se bem este recuo da gravura aos seus meios e a vontade de a levar aos mesmos espaços a que o desenho, a pintura, e a fotografia afinal levavam. No natural, o essencial impõe-se: dos métodos, dos processos, e o que resiste é mesmo a relação entre construção, percepção da materialidade, e procura da individualização da relação com o momento. Prolongam-se estas mesmas circunstâncias nas provas, editadas já nas oficinas, e a perpetuar uma sintaxe que reponha a originalidade e urgência do momento. O regresso às oficinas carrega também, a vontade em manter o equilíbrio frágil, entre o desenho no espaço e memória do mesmo onde a reprodução é anulada. Pode significar, limitar a edição e aproximar do desenho multiplicado, da pintura única, num exercício de diferenciação a salvo das soluções possíveis nos processos mecânicos da fotografia.

O revivalismo da água forte justifica-se nesse retrocesso humano ao sentido profundo retido em abrir chapas, desenhar linhas destemidas sobre vernizes, ver e nada ver, confundir-se com os espaços. Manter a presença dos processos onde o fascínio de uma observação próxima deriva como experiência e a importância das linhas é descrita nos sentidos do ver e sentir. A atenção às superfícies, do metal, e do que a linha faz nesse mesmo metal, do manso modo como tais matrizes podem afinal ser impressas com efeitos artificiais e apurados, com camadas de tinta depositadas sobre a chapa, sem gravação. Mais do que representar, ver, sentir como contrariar a facilidade e recuperar uma relação intensa através dos meios mais essenciais.

Do uso abusivo da cópia ao que está por fazer

Em contexto académico, um dos capítulos por sistematizar situava-se na gravura

química[10], e em particular nas suas extensas variantes fotomecânicas. Está fora de questão recuperar- não temos a mesma visão estética, não temos o mesmo contexto de produção, nem acesso aos mesmos materiais. E se a capacidade de mimetização arrisca uma reprodutibilidade redundante, a insistência sobre as variantes fotomecânicas, podem ajudar a reorientar os seus propósitos . O que sugiro, cabe à gravura, na sua vertente também pós-fotográfica, mostrar os meios para questionar a imagem. Será na materialidade, ou no que as ferramentas e meios adicionam ao mesmo tempo que definem uma experiência processual como motor de construção e revelação do projecto. Será a revisão estética e conceptual introduzida pela facilidade pós fotográfica, agora acrescentada ainda do digital.

No tempo de revisão da reprodução, desenha-se o potencial criativo, dos recuos, que traem os propósitos originários. Desta sistematização fazem parte as inúmeras tácticas empregues para questionar a coerência da imagem e permitir a sua compreensão nos limites da tradução e literalidade. Poderá, ainda, chegar a incluir a gravura impressa a partir de vidro, esse material tão frágil e implausível como prancha de impressão, nessa aproximação ao espelho, interrompido. Insinua-se em novos capítulos, onde o pigmento é esmalte e a superfície onde se deposita a imagem o cobre. Pode apenas insistir no óbvio dos processos mais correntes, encarado como novos por cada grupo que chega, e verifica a sua capacidade de observação, de interiorização, e de concepção através da prática conflituosa das hipóteses técnicas disponibilizadas.

Em contexto académico faz sentido, estudar o que foi caindo ao longo da história. Reunir e adaptar métodos originários de contextos extra-artísticos, comerciais, industrializados, onde os propósitos de cópia, tradução eram mantidos como fundamentais, e identificar um património científico-tecnológico por apropriar como princípio de criação artística. Não se trata de obter uma imagem fácil, porque o que a recriação tecnológica, revela é, não raras vezes, a complexidade do contexto oficinal em causa e o esforço de apropriação. Nele, os propósitos extra-artísticos e os equipamentos especializados, misturam-se com a necessidade de verificar a aplicabilidade de processos originários de contexto industrial, a uma aproximação que torne tais limites úteis e possíveis na prática artística. O capítulo mais recente, apenas entreaberto, aponta para os esmaltes fotográficos, essa técnica em perda, com os antigos esmaltadores a fecharem porta, uma após outra. Sirva, bem mais do que a reconstituição histórica, a possibilidade de tradução ou transferência de um desenho ou uma fotografia sobre qualquer suporte, e a simples flexibilidade processual, com a qual também os autores do passado se revelaram. Vá mais além das boas alternativas a produtos em descontinuidade que empobrecem os processos e o conhecimento oficinal. Sem desejar, tão pouco uma visão tecnicista e árida, propomos a capacidade de excesso, rasgo e risco porque não faz sentido fazer reprodução em modo neutro. Dessa origem, analógica ou digital, autográfica ou fotográfica, pictórica ou tridimensional, arrancamos as imagens e tornamo-las químicas. Porque exalam, fumegam, respiram, in suma, agudizam a sensibilidade de quem reproduz, às subtilezas materiais, processuais e verificam a visão estética própria a cada um, atendendo aos processos, à matéria, às ideias, á construção.

[10] Termo com origem na litografia, inventada por Alois Senefelder, onde a capacidade de multiplicar autograficamente marcas, cria a possibilidade de convergência tecnológica pré-fotográfica.

Em comum

Em contextos oficinais onde se pretende reconstituir um espaço de produção comum, os confrontos tecnológicos, ideológicos e estilísticos, permitem a troca e o espírito de fronteira essencial à determinação da relação entre áreas tecnológicas. E é precisamente nestas, as oficinas de gravura e as oficinas de vitral, um contexto académico onde as matérias, as placas de cobre ou lâminas de vidro, ainda inspiram as imagens que se projectam sobre o mundo.

Sobre o que se faz, são várias as incursões, e repetem a história. Assumem uma variedade de formas inspiradas por técnicas, matérias, procedimentos e estruturas, e elencam-se em projectos.[11] São conduzidas por estudantes e por docentes no papel híbrido de autores e investigadores. Observando materiais ou técnicas adormecidos num passado de memórias e com manualidades distintas, por vezes extintas ou sem percurso anterior em tais contextos académicos. Neles, um reservatório inexcedível de componentes e processos úteis para decifrar, ajudar a colocar questões e problemas. O que acrescenta o granitar a uma superfície? O que aproxima um papel ao vidro? O que o distingue? Como substituir o vidro por cobre? Como fixar uma imagem especular? Estes breves questionamentos, podem ser o princípio de que se precisa. Ora opõem ou explicitam o que se entende explorar e o que é elaborado.

O que daqui resulta, um espaço oficinal, entendido como um laboratório, isto é, um espaço de conjugação de aspectos teóricos e práticos que permite a execução prática de empreitadas com contornos alargados. Recuam a objectos, tecnologias anacrónicas ou obsoletas, para propor uma conexão - gravura e vidro pode ser uma delas - onde o processo criativo combina modos de pensamento, sentido crítico e experimental, e se consolida. Assim, um dos objectivos deste texto, mencionar para registo futuro, como a presença num espaço partilhado, permite rever a dimensão tecnológica específica a cada meio; a oposição gravura e vidro, conjuga-se como pensamento, seguindo as interferências recíprocas; o fascínio aí situado é um princípio propulsor da vitalidade, diferença presente num processo criativo pensado a partir de um contexto oficinal mais difuso. Os trabalhos realizados, de modo mais ou menos explícito, ligam os processos, a criatividade e a procura de uma investigação formal. Finalmente, verificam ainda a vitalidade e potencial criativo de um espectro de técnicas, em contexto académico. Porque a disponibilidade do conhecimento tecnológico é útil, e nunca estático, e facilita a experimentação oportuna , quer esta situe o seu enfoque na interacção entre materiais, na acessibilidade ou na especialização. E não esquecendo do que tenho vindo a enunciar, o que se faz, assegura a revisão dos processos e equipamentos de suporte, numa concretização em contexto académico português.[12]

Insiste-se ainda, não ser este um exercício simples. Dissecar o empilhamento oficinal sem anular o alcance do objecto artístico, implica, acumular o conhecimento científico, laboratorial através do estudo intensivo. Significa rever uma literatura

[11] Dos projectos pluridisciplinares apoiados pelo programa Santander/Up do passado ao actual Pure Print, plataforma de investigação em gravura alojada no i2ADS/FBAUP.

[12] No ensino superior, o financiamento das áreas oficinais artísticas em contexto académico é deficitário. Vários projectos de pequena escala em articulação curricular com ofertas graduadas e em particular pós-graduada, asseguram a actualização dos princípios tecnológicos em áreas como a gravura e o vidro.

extensa importada de contextos tecnológicos extra-artísticos, e ao mesmo tempo não permitir que a mesma destrua a obra, o indivíduo criador, e a sua necessidade de testar, criar, traduzir, e compreender como produzir imagem, com o mesmo encantamento. Isto é, conseguir manter o fascínio pelo que a técnica devolve, quando objecto de manipulação e insistência, sem se deixar seduzir inteiramente por ela. No final, quer se procure a precisão automática encontrada por determinados meios de transferência de imagem, quer a sensorialidade ostensiva que estes recuos específicos provocam, na sua especificidade material, processual e na sua originalidade, compreenda-se até onde se pode explicar e onde já não se explica a criação.

O que diz uma exposição?

Perspectiva-se, uma exposição como *Specularis: looking through* que deve permitir ver as tentativas de alargamento das possibilidades criativas de aplicação de tais processos na impressão de imagens. Mas não só: a aproximação à gravura, sobre vidro, a partir do vidro, deve sugerir o que possa estar por fazer. O mencionado passado das fototipias, dos esmaltes fotográficos, equacionado, mas difícil. Ou o já aplicado *procédé rodrigues*, de José Júlio Rodrigues, pioneiro da gravura fotomecânica na cartografia no século XIX português.[13] Neste químico de formação, o vidro, útil, não se deixa atravessar pela visão: é superfície leitosa e granitada, pulverizada de uma resina, sandáraca: é substrato a acolher o desenho adocicado mas preciso, saturado de açúcar e tinta da china. Numa simples revisão de como se faziam positivos autográficos nos primórdios da fotomecânica em território nacional, com maior ou menor sucesso, as pequenas descobertas ou mesmo as insistências, históricas e curriculares, permitem-nos recuar no tempo, à intensidade do ver. Reencontrar o encantamento e responder, hoje, ao desejo de fixação, persiste, através de uma gravura, uma animação, que se produz a partir de um vidro e um papel de transporte.

Cruzamo-nos com estas imagens e lemos os sinais, pela insistência e pela transformação, através da reprodutibilidade possível na gravura. Temos que desenvolver alternativas indecisas, pois o presente para a criação da imagem implica encontrar diferenças inexplicáveis, num respeito pela morosidade corrosiva de prova e mais prova, a única capaz de dissecar a matriz. Também interrogar o tipo de técnicas usadas, quer de observação, quer de representação, quer de duplicação e do modo como podem relacionar-se com o progresso tecnológico. E a questão persiste: de que tipo de imagens precisamos hoje? Como impor a permanência do risco e evitar o conforto sumário de uma ideia do reprodutível substituído aos métodos materiais distintivos da gravura?

Uma exposição mostra ainda o esforço em tornar as estruturas de mediação aptas, porque simples, para experiências que nos afastem da aridez imagética; possam ajudar a negociar, e restituir um espaço oficinal mais amplo, mas intimista, e resguardem formas colectivas e individuais de acção numa ética de valorização de objectos e matérias, processos e acções; permitam distinguir narrativas, imagens, símbolos de regresso ao real, crítico de espectáculos de simulação. Em síntese, respondam à

[13] Fundador da Secção de Fotografia da Direcção-Geral de Trabalhos Geodésicos, Topográficos, Hidrográficos e Geológicos do Reino em 1872, onde as placas de vidro granitadas eram o suporte ao desenho autográfico de positivos para a reprodução fotomecânica de cartas corográficas.

necessidade humana de percepção e relações objectivas, e permitam a experiência necessária de uma vida com memória e com uma materialidade espessa. Afinal, nos permitam fazer obras "feitas para ficarem como são", isto é, segundo o risco, do acontecimento. (Milizia , 8, 1822)[14]

Notas conclusivas

Ao longo deste texto, ao falarmos em diferentes tipos de lâminas, de vidro, de metal, gravadas manualmente ou foto mecanicamente, pretendemos inibir a leitura de uma oposição e analisar como a forma de pensar conceitos e processos pode ir para lá da dimensão tecnológica específica; pode articular várias formas de conversão e de intensificação de características encontradas em matérias e media distintos a que cada projecto tentará dar a sua resposta; envolve a percepção e com isso questões fenomenológicas relativas à duração, materialidade, tridimensionalidade, tempo, que são fundamentais ao processo criativo, e que encontram soluções indistintamente no pré e pós fotográfico, até ao pós-digital. Podem também verificar formatos -instalação, livro, objecto, estampa, animação- e situar-se nesse terreno acidental dedicado às tecnologias, a pretexto de introdução de competências instrumentais, provocadoras equacionar de referências e agudizar a sensibilidade, às subtilezas materiais e processuais da criação da imagem, ao mesmo tempo que define a experiência processual como motor da construção e revelação do projeto.

Para alguns de nós, o modo de ver situa-se no processo físico, insistente, persistente e instintivo, humano, que se agarra à matéria, que chega mesmo a achar que a mesma tem que aparecer sulcada, afundar-se no papel, depositar uma carga sobre este, ter esse corpo que não reconhecemos às imagens digitais. Porque ainda precisamos dessas imagens plenas e pré-existentes para construir, pela reprodução, interpretação, tradução, montagem. Imagens que saltam desse fundo indistinto, digital ou especular, para onde podem ser matéria do pensamento. Esse modo reconhece a presença de processos e técnicas que nos ajudam a definir como construir a imagem. De igual modo os espaços oficinais, onde a relação do autor se completa. Na tinta que se encontra ou faz, no papel que se evita ou acolhe, no uso do vidro, num começo de utilidade prática, para o criador.

Seja a matéria feita de luz e sombra, desmaterialize-se e projecte-se, a mesma dificuldade em condicionar o corpo e a máquina em executar o pretendido. O técnico cede ao autor, contrariando a transformação rápida da espontaneidade em ordem. O autor resiste, na capitulação perante um aparente regime coercivo, condicionado por protocolos, dispositivos, tempos e trabalho disciplinado.

O debate ideológico persiste e o retorno ao passado de mera reprodução de fórmulas, entendendo a gravura como arte menor, aplicada, ou território de passagem, não tem mais lugar. A proficiência tecnológica necessária, a par da agilidade demonstrada nos cruzamentos disciplinares, de entre os quais com o vidro, a facilidade intrínseca que possui em assimilar o desenho, a pintura, a fotografia, e em multiplicar a imagem,

[14] Francesco Milizia, na entrada do seu dicionário água-forte, refere-se aqui ao respeito pelo desenho autográfico possível pela técnica tal como entendida pelos pintores, opondo-a ao acabamento e à época tentada pela relação com o buril do talhe doce.

são agora sinais da sua pertinência e contemporaneidade. Mas é preciso que a gravura aconteça; existam hipóteses aparentemente centradas na cultura técnica, a mostrar como trair o passado, conhecendo-o. Tornar o útil no estético. Assim, pode o presente querer ser experimentalmente activo e em ebulição, provocar um pensamento poético numa condição existencialmente empenhada em especular, isto é, investigar.

E mais claro do que nunca, não se pode abandonar o potencial estético da matéria mais singela- o metal, o papel, a tinta- nem deixar ofuscar a prática criativa pela capacidade da tecnologia em nos ultrapassar nos interesses e questões ontológicas essenciais. Como também, cabe a cada um situar o seu problema, num contexto académico, onde é necessário conhecer a história, lidar com a proliferação de meios, e deles retirar o seu sentido. Conhecer as raízes, a alquimia das circunstâncias e a química dos processos, as marcas e a irreverência, os protocolos e a discussão necessários à sua capitulação. Esquecer, se possível, a facilidade, o hábito, para alimentar a curiosidade do ver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Nunes, Filipe, (fl. 1615); Nunes, Philippe, fl. 1615. Arte poetica e da pintura e symmetria, como principios da perpectiva; Alvares, Joaõ Baptista

Dell' arte di vedere nelle belle arti del disegno, secondo i principii di Sulzer e di Mengs by Milizia, Francesco, 1725-1798; Mengs, Anton Raphael, 1728-1779; Sulzer, Johann Georg, 1720-1779

Dizionario delle belle arti del disegno : estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica by Milizia, Francesco, 1725-1798; Remondini (Firm), publisher Bassano: Remondini, tip. ed editore, 1822

C. Plinii Secundi Naturalis historiae libri XXXVII.

Janet Buerger and Barbara Stern Shapiro, A note on Degas's use of daguerreotype plates, The Print Collector's Newsletter Vol. 12, No. 4 (September-October 1981), pp. 103-106

Vocabulário portuguez e latino de Raphael Bluteau Clerigo Regular, Volume III, letras d e e. Primeiro grande dicionário de língua portuguesa explicado em latim, Coimbra 1712

The Dictionary of Practical Receipts; Containing the Arcana of Trade, George William FRANCIS, Carl Goldstein, Printmaking and theory, Oxford, Journal Article, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 71. Bd., H. 3 (2008), pp. 373-388

Gravura, estampa, obra gráfica, printmaking, Bartolomeu dos Santos, in catálogo "50 anos de gravura" (1956-2006), ed. SNBA, Casa das Artes de Tavira, Câmara de Tavira, Fundação Cupertino de Miranda (Vila Nova de Famalicão), 2006.

M. Lalanne, Treatise on Etching, translated Byu s.R. Koehçer, Boston, 1880

Dizionario delle belle arti del disegno: estratto in gran parte dalla enciclopedia metodica by Milizia, Francesco, 1725-1798; Remondini (Firm), publisher, 1822

The Technical Aspects of Degas's Art, Theodore Reff, Metropolitan Museum Journal Vol. 4 (1971), pp. 141-166

Ernst van Wetering, Rembrandt: The Painter at Work, Amsterdam, University of California Press (2000)

Janet Buerger and Barbara Stern Shapiro, A note on Degas's use of daguerreotype plates, The Print Collector's Newsletter Vol. 12, No. 4 (September-October 1981), pp. 103-106

Rembrandt's etching techniques; an example, Peter Morse, Smithsonian institute press, Washington Dc, 1966

Teresa Almeida
i2ADS / Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade - (colaboradora)
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Unidade de investigação Vidro e Cerâmica para as artes (VICARTE)

O vidro enquanto material e o vidro enquanto arte

Quando pensamos em vidro, na palavra por si, esta pode ser referida como aparece no dicionário:

> 1. substância sólida, geralmente transparente e frágil, que se obtém fundindo sílica com potassa ou soda;
> 2. artefacto desta substância;
> 3. pedaço de vidraça que se coloca em caixilho;
> 4. (figurado) pessoa suscetível ou delicada; vidro de cheiro;
> 5. (PETROLOGIA) rocha de textura vítrea, como a de aspeto alveolar conhecida por pedra-pomes
>
> *In*, Dicionário Porto Editora

No entanto, é mais do que a sua definição etimológica, pelo que esta não parece de todo completa, já que para um químico possuiu um significado mais científico e explicativo, e para o artista, outro mais lato que transcende o seu carácter utilitário, oferecendo assim inúmeras possibilidades estéticas e plásticas.

Alguns cientistas descrevem o vidro como, um material amorfo, que tanto pode ser sólido como líquido, e que segundo Shelby (1997) não tem uma estrutura atómica periódica a longa distância, apresentando uma região de comportamento de transformação vítrea. Na verdade este material é substancial para a ciência, se considerarmos o livro "Great Scientific Experiments: Twenty experiments that Changed Our View of the World", onde se referem vinte experiências significativas que mudaram a nossa percepção do mundo, e verificamos que dezasseis dessas vinte experiências não seriam possíveis sem o uso do vidro (*in* Macfarlene, Martin, 2002).

Para os artistas, as qualidades que este material possuiu, como a transparência, a translucidez, o brilho e versatilidade para as diversas formas de o trabalhar, quente, frio, bidimensional ou tridimensional, proporcionam novas experiências, inteiramente díspares dos outros médios utilizados na arte. O vidro é um material mágico, capaz de múltiplas manipulações. Quando está quente pode ser soprado e moldado, quando está frio pode ser cortado com infinitas formas (Neiswander, Swash, 2005). Na realidade, pode ser muito mais do que isto, é um material multifacetado, podendo-se trabalhar a quente e a frio, logrando adquirir formas escultóricas, como nas obras de Stalislav Libenský e Jaroslva Brychoyová nos quais através da variação da espessura do vidro na obra, da regulação da intensidade e refração da luz, assistimos a uma mudança da cor na peça[1] (Frantz, 1994; 42-52); ou pintura pela pintura, como as obras da artista

[1] Esculturas com cor no seu interior que com apenas um matiz de cor, a obra consegue adquirir várias nuances consoante a espessura do vidro. Na obra " The green Eye of the Pyramid" é sem dúvida um grande exemplo da aplicação dos efeitos de luz e cor. A transparência do vidro proporciona a visibilidade de novos planos na peça, criadas pela intercepção das formas.

Dana Zámecniková que utiliza placas de vidro float em vez da tela; ou ainda resultar numa instalação com a apropriação de objetos como *true rouge* de Tunga). Aqui vemos a junção de várias matérias e as suas instalações "não cabem no registo da razão, preferindo migrar para histórias fantasiosas" (Lagnado, 2015, 386).

Estas particularidades do trabalhar o vidro no estado viscoso em que pode ser vertido para multifacetados moldes, modelado com a própria mão, cortado com uma "tesoura", a possibilidade de retirar um material viscoso à temperatura de 1100°C e começar logo a modelá-lo com utensílios rudimentares, faz do vidro um material deveras especial. Na sua concretização, na maioria dos casos é indispensável muita perícia e um grande domínio das técnicas usadas. A técnica do sopro, por exemplo, requer anos de experiência, sendo frequente, alguns artistas recorrerem ao auxílio dos mestres vidreiros para a execução das suas obras, não as realizando de uma forma autónoma. O mesmo acontece na realização de um vitral, não somente pelas dimensões que este trabalho assume, pois um conjunto de vitrais para uma catedral seria uma tarefa bastante árdua para um artista realizar sozinho. Por isso, estes trabalhos são realizados em oficinas com o auxilio de várias pessoas. Pode ainda suceder alguns artistas se concentrarem apenas na componente técnica (Almeida, 2012), devido à complexidade que esta assume, tentando dominá-la e aperfeiçoá-la. No entanto, como todas as práticas artísticas, o domínio da técnica não tolhe a criatividade, antes sim, é factor determinante para a obtenção de uma boa obra de arte.

Presentemente, graças à pesquisa científica, onde em certos casos se estabelecem parcerias com centros artísticos, abrem-se horizontes até há pouco impensáveis, dando novo fôlego a este ancestral material.

Se pensarmos na história do vidro, esta evoluiu ao longo de milénios, começando com configurações rudimentares e pequenos formatos. Os primeiros inícios da sua fabricação remontam à Idade do Bronze e do Ferro (Hero, 1948), sendo a sua fabricação utilizada muitas vezes para a realização de jóias, ou objetos preciosos. No primeiro século antes da Era Cristã, com o surgimento da técnica de sopro, o vidro começa a ser utilizado em objetos de uso quotidiano, e a sua produção começou a ser difundida por toda a parte, sendo no entanto muitas vezes associada a uma classe elitista. no que se refere por exemplo a cristalaria.

Com a revolução industrial e o desenvolvimento das dimensões do vidro em chapa e a consequente criação do vidro float pela empresa Pilkington (Fuller, 2006), vidro que hoje denominámos como "vidro de janela", são plausíveis novas abordagens de integração do vidro em edifícios de arquitectura e na produção artística. Hoje a arte em vidro apresenta-se inovadora, aberta à pesquisa e experimentação. Os avanços da ciência e as novas conceções estéticas abriram fronteiras, oferecendo um mundo de possibilidades aos artistas, que, em colaboração com os homens da ciência, estudam e transformam a "matéria transparente" em obras de arte plenas de novidade e maravilha. As conquistas do vidro evoluíram nas mais variadas vertentes, dando soluções para projectos arrojados, aplicações práticas e científicas, oferecendo-se à arte para deleite do ser humano, estando em suma, cada vez mais difundido e indispensável da nossa sociedade (Almeida, 2011). As aplicações em edifícios arquitectónicos são cada vez mais arrojadas e o vidro é um material cada vez mais utilizado e difundido. O teatro nacional de Pequim do arquiteto Paul Andrew, ou a academia das Artes de Berlim da Gunther Behnish & Partner (Linz, 2009), são só alguns dos muitos exemplos que podemos hoje visualizar por todo o mundo.

Fragilidade aparente

Enquanto material, este é considerado como frágil, quebradiço, conotações que já não são de todo coerentes, se pensarmos nas várias aplicações que este material possui. No entanto, nas obras desenvolvidas e aqui apresentadas procura-se dar essa noção de fragilidade, e é certo que a convergência existente da casualidade entre as formas assumidas, provém do conhecimento e destreza do material utilizado – o vidro. O olhar do espectador deve incidir na estruturação das formas utilizadas nos diversos elementos. O que importa transmitir com a composição formal dos elementos utilizados é um conjunto de sensações e emoções no espectador "O importante é que o conteúdo que temos perante nós, nos desperte sentimentos, tendências e paixões" (Hegel, 1952, p.61). Daí a paixão por este material que nos permite "ver para além de", através da sua transparência. Material que é manipulado em variadas formas, que tanto pode ser trabalhado com uma chapa, como se de uma folha de papel se tratasse, como em pequenos grãos com várias granulometrias criando texturas, e cujo resultado final pode ser transparente, translúcido ou opaco... Alguns referem as obras como, pinturas realizadas com vidro, outros, escultura com cor no seu interior, procurando a reformulação dos limites que existem entre a Pintura e Escultura, onde muitas vezes se procura a realização de obras que não estejam confinadas ao espaço físico existente. Este material permite repensar esses limites impostos.

Qual a minha razão para a escolha do vidro luminescente?

A sua particularidade única…
Com a introdução de novos óxidos na composição do vidro, nomeadamente os de lantanídeos [2], a relação com a luz natural desvanece e com ele o conceito da necessidade de uma iluminação natural. O vidro luminescente é um vidro que permanece incolor ao olho humano, à luz do dia. Assim, través da luz ultravioleta ele ganha uma nova cor, uma nova dimensão, totalmente reavivada com uma nova luminosidade e novas sensações. O vidro vive agora através desta iluminação com a luz artificial, uma luz ultravioleta, que necessita de ser induzida no vidro para que o mesmo adquira cor. Na apresentação das obras é pretendido que estas sejam visualizadas nas duas vertentes, estabelecendo uma ligação de monocromia versus policromia. A mudança para a policromia acrescenta e modifica o seu contexto, obrigando a uma nova observação por parte do observador.

Na produção de vidros luminescentes foram utilizados apenas seis óxidos do grupo dos lantanídeos[3]: o óxido de európio (Eu_2O_3), que emite uma cor vermelha, o de cério (CeO_2), cor azul, o de térbio (Tb_4O_7), cor verde, o de samário (Sm_2O_3), cor laranja, o de disprósio (Dy_2O_3), cor amarela e o de túlio (Tm_2O_3), cor lilás.

[2] Os lantanídeos, são um grupo de elementos químicos que pertencem ao período 6 da tabela periódica, com os números atómicos de 57 a 71. São também conhecidos por terras raras, pois aquando da sua descoberta, os processos de extracção eram morosos.

[3] Por serem estes que emitem uma luz luminescente, à radiação ultravioleta (380nm), cuja cor difere de acordo com o lantanídeo usado.

Na investigação realizada procurou-se estudar as suas propriedades físico/químicas, a composição, estudos de fusão com de testes de compatibilidade, curvas de recozimento, aplicação de várias técnicas, uma vez que para trabalhar com este material é necessário compreender e conhecer o seu *mondus operandi*. No entanto, a investigação não se focou apenas na componente técnico/tecnologia, mas também na sua aplicação em obras de arte, criando uma paleta de maior gama cromática[4]. O vidro luminescente possui por este motivo inúmeras qualidades para a realização de obras de arte.

Em obras como, "subtle movements of the corals in the Blue Ocean Iand II", as metamorfoses preceptivas nelas realizadas, são alteradas pela nossa própria mudança. O facto de visualizarmos os objetos num diferente ângulo muda a nossa perceção do mesmo, estabelecendo uma nova relação espaço-temporal. A manipulação da forma do objeto, neste caso através da mudança de cor. A obra segue a linguagem acima referida, a "fragilidade aparente" e procura explorar o sentido do frágil e colocar perante os outros uma obra que traduza essa sensação.

Com uma forte componente tecnológica e uma parceria entre arte e ciência, procuram-se desenvolver projetos de investigação[5] que aliem estes dois conhecimentos: arte e ciência, não apenas com uma perspetiva teórico-critica, mas num processo de reflexão e criação de novos materiais luminescentes com aplicações artísticas. Processos colaborativos, onde artistas e cientistas trabalham com um propósito comum.

Materiais inteligentes com efeitos ópticos, que sejam luminescentes, amigos do ambiente, duradouros recorrendo a matérias-primas económicas (que não sejam somente os óxidos de lantanídeos), são novas premissas de investigação que se encontram agora a ser desenvolvidas[6].

Na exposição, a obra apresentada reflete esta dualidade cromática e a investigação realizada com materiais luminescentes.

A exposição

O conjunto de obras expostas no Museu Alberto Sampaio são o culminar de vários projetos interdisciplinares, com uma abordagem internacional e intercultural, assente numa transdisciplinaridade prática e oficinal, onde se aliou a investigação artística à prática oficinal unindo duas oficinas: vidro e gravura, paralelamente à investigação de materiais vítreos luminescentes: vidros luminescentes e esmaltes luminescentes aplicados através de papéis de transportes.

[4] Não ficando apenas cingidos às seis cores obtidas pelos óxidos de lantanídeos utilizados.

[5] Como projetos financiados pela FCT, podemos referir: Glass in Art: Light and Colour (POCI/EAT/60496/2004), Glass Art and 2D and 3D Printing (PTDC/EAT/67354/2006) e Development of luminescent glasses for Art and Industry, utilizing ultraviolet LED's and solar energy capture (PTDC/EAT-AVP/118520/2010).

[6] Projeto InLumGlass(PTDC/QEQ-QIN/3007/2014).

Muitas são as técnicas de impressão e gravura que podem ser aplicadas e utilizadas em superfícies vítreas: serigrafia, através do processo direto ou de decalques; a vitrogravura - este termo, surge com o Americano Harvey K. Littleton e descreve, um leque de métodos de impressão sobre papel a partir de placas de vidro[7]; a impressão com moldes (*flexography*)[8]; a gravação direta no vidro que pode ser com a *dremel*, laser, ácido, foscagem, ou com processos mais tecnológicos como o *waterjet*; ou ainda a impressão direta utilizando o caulino como uma matriz.

Neste sentido, podemos referir que o vidro é assumido muitas vezes como matriz e obra final.

Dar corpo a obras no âmbito da manipulação de materiais que requerem conhecimentos específicos, implica investigação e experimentação criativa, a par de permanente reflexão e análise crítica (Almeida, 2017). Nesse sentido, muitas obras aqui expostas resultam também de trabalhos de investigação desenvolvidos para o projeto *specularis* por estudantes de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde algumas das técnicas acima mencionadas foram utilizadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, T. (2017) "Pintura com vidro – diálogos de luz e cor" in Quadros, António Ferreira (ed), Pensar o fazer da pintura. 31 teses sobre investigar e criar em Pintura, pp 373-379

Almeida, T. (2012). O Artista Professor na Faculdade de Artes. TRAMA INTERDISCIPLINAR - v. 3 - n. 2 , p75-92

Almeida, T. (2011). O vidro como material plástico: transparência, luz, cor e expressão. Tese de Doutoramento. Universidade de Aveiro, Portugal.

Frantz, S.(1994). Stanislav Libensk/ Jaroslava Brychotová. Alemanha: Corning Museum of Glass, Harry, Prestel

Fuller, K. B. (2006). Contemporaray Stained glass artisits. A selectionof artists worlwide. A&C black publishers limited. London

Hegel. (1952)."Estética. A ideia e o ideal", tradução de Orlando Vitorino, Guimarães & C. Editores, Lisboa

Hero, A. (1948). Elaboracion y trabajo del vidrio. Editorial Osso, Barcelona

Linz, B. (2009). Glas-Glass-Verre. Tandem Verlag GmbH

Macfarlane, A. Martin, G. (2002). The Glass Bathyscaphe. The Glass Bathyscaphe. Profile Books

Neiswander, J. Swah, C. (2005). Stained & Art Glass, A Unique History of Glass Design & Making, The Intelligente Layman

Lagnado, L. (2015) in Pedrosa, A. Moura, R. (org), Através: Inhotim, 2 ed, Instituto de Inhotim, Stilgraf arts Gráfica e editora Ltda, São Paulo pp 386-397

Shelby, J. (1997). Introduction to Glass Science and Technology. The Royal Society of Chemestry, Cambridge

vidro in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. [consult. 2018-04-04 12:08:33]. Disponível na Internet: https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/vidro

[7] Não ficando apenas cingidos às seis cores obtidas pelos óxidos de lantanídeos utilizados.

[8] Aqui a matriz é o gesso cerâmico e a sílica que é gravado e o vidro é o suporte dessa gravação. O número de tiragem é nesta técnica mais limitado, mas os resultados são surpreendentes.

Ana Margarida Rocha
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Unidade de investigação Vidro e Cerâmica para as artes (VICARTE) - (colaboradora)

Vidro e Visão

> Toda a conduta da nossa vida depende dos nossos sentidos, e como a visão é o mais universal e o mais nobre dos sentidos, não resta a menor dúvida de que as invenções que servem para aumentar seu poder estão entre as mais úteis que podem existir. E é difícil encontrar alguma que a aumente mais do que aquelas maravilhosas lunetas que (...) nos têm revelado novos astros no céu e outros novos objetos acima da Terra em maior número do que nós já havíamos visto antes.
>
> Decartes, 2010, p. 451

Desde há cerca de 5000 anos (Tait, 1999) que o vidro, enquanto material, tem sido usado numa ampla gama de aplicações, moldando a forma como nos relacionamos com o mundo. Esta membrana tornou-se permeável a estratégias de sedução visual, com o potencial de estender ou subverter a visão humana.

De facto, devido às suas características materiais, o vidro encontra-se particularmente associado a operações ópticas e, por esse motivo, desempenhou um importante papel na transformação da ciência, tecnologia, arte e visão.

No sentido de um melhoramento da visão ocular, o vidro pode ser usado para ganhar perspicuidade. Através de uma lâmina de vidro com as faces planas e paralelas vemos os objetos como são realmente, mas se em vez de planas as faces (pelo menos uma delas) forem curvas, a imagem é modificada. Com a produção de lentes, o vidro foi usado para restaurar os parâmetros normais de visão, mas também para nos permitir ver muito para além do que os melhores olhos podem ver, revelando aspectos da realidade não acessíveis de outro modo. O vidro tornou possível a aquisição de conhecimentos sobre os mundos natural e físico, sendo peça chave em instrumentos científicos como o telescópio ou o microscópio, que permitiram trazer para a escala humana grandezas inacessíveis e indiscrimináveis a olho nu. Em "Sidereus Nuncius" (Galileu, 2010), Galileu descreve as observações astronómicas realizadas com um telescópio que o próprio autor produziu em 1609. No seu relato perpassa o espanto e deslumbramento crescentes que sentiu à medida que contemplava os céus com o seu óculo, Assim, para além de narrar a descoberta de quatro estrelas errantes, descreveu também a superfície irregular da Lua e o aglomerado de inúmeras estrelas reunidas em nuvens na Via Láctea. O aperfeiçoamento e uso continuado das lentes permitiu o surgimento de múltiplos dispositivos de captação e projeção visual: da câmera obscura à máquina fotográfica, passando pela lanterna mágica e pela câmara lúcida.

Tirando partido da sua transparência o vidro foi também instrumental em estudos de óptica e experiências que pretendiam explicar a natureza constitutiva da luz, como o prisma de vidro usado por Newton, (Newton, 1952, 26-33) para demostrar a decomposição da luz em várias cores do espectro visível.

É precisamente essa qualidade de isotropia, transparência e auto-obliteração que nos permite pensar o vidro para além da sua função instrumental, e considerá-lo como um sistema de significação que remete para algo diferente de si mesmo. O estado de transparência é, segundo Juan Eduardo Cirlot, uma das mais belas e eficazes conjugações de opostos: a matéria existe, mas é como se não existisse, porque conseguimos ver através dela (Cirlot: 1971, 74). O vidro corporiza em si uma conjugação

de opostos, entre ser e não ser, estar e não estar, visibilidade e invisibilidade, materialidade e imaterialidade. Ele é a própria experiência da contradição pela conjugação de relações binárias: líquido-sólido, veículo-barreira, poder-bloqueio, desejo-contenção.

Baudrillard identifica o vidro como o grau zero da matéria, nível zero na escala de materiais, na mesma relação em que o vácuo está para o ar (Baudrillard, 1996, 47-48). E é precisamente o facto de essa matéria / não-matéria poder ser classificada simbolicamente como forma de acesso a um estado secundário de consciência. O seu simbolismo reside no facto de poder solidificar a abstração, quer seja a abstração do mundo interior: o cristal da loucura, a bola de cristal do clarividente, quer seja a abstração do mundo exterior ao qual o olho ganha acesso através do microscópio ou do telescópio.

A qualidade ou estado de transparência implica, também, uma reflexão sobre a ordem espacial, ou seja, a possibilidade de simultaneidade e interpenetração. Relembramos o trabalho de Duchamp, Le Grand Verre, em que o artista parodia a tradição pictoral da Renascença, na ideia de uma projeção de uma quarta dimensão invisível. A transparência do vidro é, com efeito, instrumento da relação privilegiada das figuras com o espaço circundante, o espaço imaterial e invisível. Segundo o artista, "O vidro interessava-me muito como suporte, por causa da transparência (...) a cor, que, colocada sobre o vidro, é visível do outro lado e, fechada, perde toda a possibilidade de oxidar. A cor permanece, o maior tempo possível, pura na sua visualidade." (Duchamp, 2002, 58). A imagem sobre suporte transparente surge como que flutuando no espaço, sem limites e sem barreiras espaciais. É igualmente possível trabalhar a frente e o verso do suporte, ou mesmo a sobreposição de camadas e observar as múltiplas realidades ao mesmo tempo e a possível comunicação e relação entre elas. Mais ainda, a anulação do fundo da imagem faz com que esta se prolongue para além de si, pela sombra e pelo reflexo e que ela engula tudo o que está para além de si.

A investigação artística desenvolvida no âmbito do programa de Doutoramento em Artes Plásticas (FBAUP), procura pensar o vidro como instrumento para a formação e visualização da imagem e, ao mesmo tempo, refletir sobre a sua existência enquanto sistema de significação, com o potencial de estender ou subverter o sentido da visão humana. A partir da produção de enunciados plásticos pretendemos entender o vidro enquanto material-conceito, modelador e modificador visual do espaço, estabelecendo relações espaciais de poder, entre o ver e o ser visto, e como manipulador da percepção visual através de relações temporais, aliando imaginação, memória e abstração do futuro, veículo corpóreo entre a realidade e o imaginário.

As estratégias usadas no trabalho plástico procuram aliar a imagem, gerada através de métodos de gravura e impressão, à superfície vítrea, privilegiando a sua qualidade natural de permeabilidade à luz.

No enquadramento de uma equipa multidisciplinar nos laboratórios da VICARTE (FCT-UNL), estão a ser testados novos materiais vítreos luminescentes com aplicações em diversas áreas. Os vidros luminescentes são materiais com um efeito visual sedutor. Eles têm a capacidade de alterar sua aparência/cor por meio de irradiação de luz UV. Neste contexto esses vidros são transformados em fritas/esmaltes (tintas fusíveis) com vista à produção de imagens, imagens essas que são ativadas, em contexto expositivo, pela emissão de luz com características específicas.

Uma imagem impermanente, aliada ao vidro, que joga com transparência, translucidez e luminescência, permitindo manipular a perceção visual, entre modos de ver e esconder, revelar e velar, alterar ou controlar a visão, é como procuramos abordar em

propostas plásticas, como “Interstellar dust in the Milky Way”, que nesta exposição apresentamos, criando situações capazes de estimular uma consciência sensorial intensificada no observador recetor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baudrillard, Jean (1996). The System of Objects. London: Verso.
Cirlot, Juan Eduardo (1971). A Dictionary of Symbols. London: Routledge.
Descartes, René (2010) A dióptrica. Discursos i, ii, iii, iv e viii, trad. de J.P. Ramos, Scientiæ studia, São Paulo, v. 8, n. 3 pp. 451-486
Duchamp, Marcel; Cabanne, Pierre (2002). O Engenheiro do Tempo Perdido. Lisboa: Assírio e Alvim.
Galileu (2010). Sidereus Nuncius. Tradução, estudo e notas por Henrique Leitão. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
Tait, Hugo (1999). Five Thousand Years of Glass. London: British Museum Press.
Newton, Isaac (1952). Optics or A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light. New York: Dover Publications.

Joana Silva
Cencal - Centro de Formação Profissional para a Industria Cerâmica

Parcerias: o vidro entre dois sectores

O CENCAL é um Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica, que em 2011 deu continuidade a um projeto iniciado em 2005 pelo Centro de Formação Profissional para o setor da cristalaria – Crisform. Na altura da sua abertura, o atual Ministro do trabalho, Vieira da Silva, referiu que o Crisform " é um passo muito importante, porque aqui se vai moldar uma nova geração, que vai pegar um pouco o testemunho dos vidros da Marinha Grande e vai adaptá-la à exigência dos novos tempos" (Público, 2005).

O Centro de Formação Profissional nasceu para dar apoio à indústria da cristalaria manual e por essa razão foi provido com todo o equipamento necessário a igualar uma fábrica de vidro – desde fornos *day tanks* à arca de recozimento, passando por equipamentos de decoração e acabamentos. Foi ainda provido com outros equipamentos que permitiam uma utilização e manuseamento do vidro manual para além do realizado na área fabril – Maçaricos, Muflas e vários tipos de bancadas de trabalho – cujas técnicas de trabalho ficaram designadas como "novos vidros". Com todo este equipamento chegaram técnicas desconhecidas até então aos vidreiros Marinhenses. Técnicas de vidro soprado como: *Murrina, Graal, Ariel, Reticello*, entre outras e técnicas de trabalhar o vidro sem a utilização do forno de vidreiro, nomeadamente, o *Kiln Casting: Casting, Pâte-de-Verre* e Fusão.

De uma forma muito sucinta passa-se a explicar no que consistem as técnicas acima citadas. Murrina é uma técnica veneziana onde placas de vidro colorido são embutidas no vidro quente antes que a peça seja soprada na sua forma original final. O resultado é um design de mosaico colorido. Em 1916, Orrefor na Suécia desenvolve a técnica do Graal, que consiste em desgastar a frio uma bola de vidro de várias camadas de cor, obtendo uma imagem definida que a posteriori é envolvida em vidro transparente e é então soprado na sua forma final. Ariel, é um estilo de vidro ornamentado patenteado por Vicke Lindstrand e Edwin Ohrstrom no Orrefors Glassbruk na Suécia, e consiste numa forma de vidro com bolhas de ar cuidadosamente controladas que, por sua vez, são formadas em padrões decorativos. No que se refere ao estilo *Reticello*, este originou-se em Itália, por vidreiros Italianos. Um estilo de decoração em forma de teia ou fios de vidro, gravuras, cortes, ou vidro que é soprado numa armação de malha de metal (Pickvet, 2001).

As outras técnicas como a fusão, entende-se o processo de unir dois ou mais vidros com o objetivo de elaborar uma peça. Trata-se de um termo genérico que engloba várias técnicas cuja caraterística comum consiste na criação de objetos planos executados a partir de sobreposição de camadas de vidro. Por sua vez, o *casting* baseia-se na criação de peças colocando o vidro fragmentado ou em bloco no interior do molde, ou então, num depósito situado sobre o molde. Depois de terminado o ciclo de cozedura, surgirá uma peça em que os fragmentos de vidro se fundiram, unindo-se mais ou menos intimamente, adotando a forma interior do molde (Beridge, Doménech, Pacual, 2004). O *Pâte-de-Verre*, consiste em meter o vidro finamente triturado em pasta (misturado com água ou com uma solução de cola) dentro de um molde. Depois de se obter o ciclo de cozedura, obtém-se uma peça em que as partículas de vidro se uniram, estando perfeitamente visíveis a olho nu. Podemos afirmar que a técnica do *casting* e a de *Pâte-de-Verre* são dois métodos possíveis de *Kiln casting*, sendo que a terminologia de *Kiln casting* em vidro é utilizada para referir uma técnica em que se utilizam moldes para fundir vidro. Um dos fatores que hoje em dia é aceite para distinção das duas

técnicas é a granulometria do vidro utilizado, e a curva de fusão e recozimento. No Casting utilizam-se fragmentos de vidro médios e grandes dimensões, enquanto no *Pâte-de-verre* se utilizam diferentes granulometrias de pequenas dimensões. A peça de *Casting* funde na totalidade e em *Pâte-de-verre* ocorre apenas a sinterização do vidro. (Almeida, 2011).

De forma a ensinar estas novas técnicas o Crisform convidou artistas internacionais para dar formação, nomeadamente: – Frantisek Janák (Republica Checa) e Sandbox (Japão) no Casting, Deborah Horrel (EUA) no Pâte-de-verre e Mauro Bonaventura (Itália) no Maçarico.

Apesar de todas estas condições excecionais, o profissional vidreiro perde o interesse em fazer formação e aprender novas técnicas; o motivo é a falta de continuidade na empresa, uma vez que continuavam a produzir repetidamente os modelos tradicionais. Mas o Centro de Formação não tinha apenas como intento dotar os profissionais vidreiros de novas técnicas, mas também de formar novos vidreiros. Esta aposta também foi sem sucesso. Se durante as décadas de 1920 e 1930 profissão de vidreiro, na Marinha Grande, era respeitada e igualada a de um médico, atualmente é completamente desvalorizada. Nessa época os vidreiros eram um dos poucos grupos de proletários com várias gerações de trabalhadores industriais atrás de si e constituem um caso indiscutível de trabalhadores qualificados que lhes permitia um salário, uma estabilidade e prestígio desconhecidos nos escalões inferiores do mundo operário. Existia assim um poder operário de raiz técnica, paralelo ao poder social e económico do capital, capaz de a ele se opor e de pensar a sua supressão. Filomena Mónica configura situação dos vidreiros da Marinha Grande de uma "aristocracia operária". (Mónica, 1981). Hoje, já poucos se lembram do estatuto de aristocracia operária. Os saberes locais não impediram os problemas devido, à falta de qualificação e má gestão. O baixo custo começa a ser a capacidade competitiva e os jovens perdem motivação necessário para uma atividade como a arte vidreira (Reis, 2004).

Com a falta de interesse, na aprendizagem de novos conhecimentos, quer de vidreiros quer de futuros vidreiros Marinhenses, o centro de formação teria de repensar numa alternativa rápida para não deixar morrer a arte do vidro. Era necessário produzir peças e obras apelativas de forma a ter gosto e orgulho de as produzir. Surge a ideia de realizar parcerias com escolas do ensino superior de Belas Artes e de Design. Escolas pioneiras como a, Escola Superior de Arte de Design das Caldas da Rainha e Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, representadas na altura, respetivamente, por Professor José Frade e Professora Teresa Almeida. Estas escolas do ensino superior começaram por ter formação de técnicas de produção de vidro soprado e técnicas de fusão de vidro. Nas técnicas de vidro soprado os alunos trabalham o vidro aproximadamente a 1150°C, sempre na presença de um vidreiro – formador – a acompanhá-los, e começam por realizar pequenos exercícios como; um pingo, um pisa papéis e uma bola de Natal ou solitário. Estes pequenos exercícios têm como objetivo aprender o tempo de trabalhabilidade, a viscosidade, utilização de ferramentas e intensidade do sopro. A partir daqui os alunos têm possibilidade de escolher entre serem eles próprios a explorar o material - enquanto aprendiz vidreiro, ou serem meramente os artistas ou designer e trabalham em conjunto com um profissional vidreiro que trará forma à sua ideia intelectual. Nas técnicas de Fusão e *Kiln casting* os alunos podem ser mais autónomos, o vidro trabalha-se "frio", não exigindo, inicialmente, um domínio aprofundado das técnicas.

As parcerias entre escolas e centro de formação trazem uma nova vida à arte do vidro na Marinha Grande. Começa-se a perceber a cumplicidade entre *designers*, artista e vidreiros. Esta cumplicidade faz com que o conhecimento da técnica cresça de forma exponencial.

O tema vidro passa a ser comum na relação e cooperação entre todos. Os formadores transmitem o conhecimento tácito, enquanto os estudantes os confrontam com o conhecimento científico. Desta forma há uma evolução e resultado surpreendente no conhecimento adquirido para ambas as partes. O desafio para os vidreiros é enorme, tanto tecnicamente com intelectualmente, uma vez que, têm de produzir peças que eles não percebem qual a utilidade prática, ou produzir modelos completamente diferentes da sua realidade fabril. Apesar de artista e designer serem ambos criadores, existe uma grande diferença entre eles. "Quando é que vêm aqueles alunos que só fazem coisas esquisitas que não servem para nada?" - questionam os vidreiros. Referem-se aos estudantes que vêm de escolas de Belas Artes. Os alunos vindos de escolas de design, mesmo estudando uma vertente mais plásticas, acabam por afunilar a sua criatividade para o funcional, é inato, não conseguem desprender-se da função mesmo que o objeto tenha uma forma distorcida da realidade. Acontece o mesmo, mas no sentido contrário, com alunos vindos de escolas de Belas Artes. Pode haver a tentativa de função no objeto, mas há sempre pormenores que nos transportam para o irreal, que nos causam dificuldade na perceção da função.

Para Munari a diferença é que o artista trabalha de uma forma subjetiva, tentando mostrar a sua "artisticidade" , enquanto que o designer trabalha em grupo para uma sociedade geral em que o principal objetivo, é melhorar a produção e o sentido estético. Ao mesmo tempo menciona que atualmente reina uma confusão entre os valores subjetivos e objetivos , uma vez que não é clara a transição. (Munari, 2018)
Na formação o que distingue um designer e um artista não é só o resultado final do trabalho em si, mas também a forma de comunicar com o vidreiro. O designer apresenta um desenho técnico e tenta comunicar sobre essa base, o produto mais ou menos artístico terá sempre uma função, nem que seja meramente para decorar. O Artista apresenta um desenho mais livre e vai dando instruções ao longo do processo em si, gosta de ter uma parte participativa no processo de produção. Outra das grandes diferenças entre *designer* e artista é a escala, o designer tem sempre como base a escala humana, enquanto o artista não tem qualquer preocupação sobre a escala.

Com a experiência aprendemos que se juntarmos alunos de diversas áreas design e Belas Artes também existe uma evolução maior no que toca à criatividade. Cada aluno está focado no conhecimento que vai adquirindo nas aulas e no seu dia-a-dia, muitos deles tornam-se um reflexo do próprio professor / Escola. Quer dizer-se que Artista vindo de uma Escola de Design adota características idênticas ao Designer e vice-versa. Também os vidreiros / formadores tiveram percursos de vida diferentes, o que faz com que eles próprios tenham processos de execução e linhas de pensamento bastante díspares. Esta razão é refletida no objeto final. Muitas das vezes identificamos mais com um vidreiro do que outro, um executa exatamente o que foi idealizado e o outro, apesar de pensar que está a ser fiel ao pedido do artista / *designer*, faz um objeto completamente distinto do que o artista idealizou.

Design é uma disciplina dedicada à identidade; a identidade é o design que o design não vê. Trata de um processo contínuo, instituído mas inconsciente. (Moura, 2018).

O trabalho realizado é um trabalho pluridisciplinar – justapõe disciplinas diferentes onde partilham o mesmo tema – o VIDRO. A parceria entre Centro de Formação Profissional e Escolas Superiores de Design e Belas Artes é um sucesso na continuidade e evolução da arte do vidro na Marinha Grande. Os jovens aprendem a beleza da arte e mostram na ao mundo com a sua própria identidade, entusiasmando outros jovens. É essencial continuar a apostar nestas iniciativas, para que o sector não morra e a terra não perca a sua identidade de origem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Pickvet, M. (2001). The Encyclopedia of Glass, Published by Schiffer Publishing Ltd.
Beridge, P., Doménech, I. Pacual,E. (2004). O VIDRO, técnicas de trabalho de forno. Editorial Estampa.
Mónica, M. F. (1981). Análise social, Vol. XVII (67-68), 1981-3º. 4º, 505-571, Artigo Poder e saber: Os vidreiros da Marinha Grande,
Reis, J. (2004). Industria, territórios e saberes: O Vidro na Marinha Grande, de San Ildefonso -La Granja e do Departamento do Tarn. Os caminhos de Excelência do Vidro no Sudoeste Europeu" VIDRO SO,
Moura, M. (2018). O design que o design não vê. Orfeu Negro
Munari, B. (2015). Artista e Designer. Edições 70
Almeida, T. M.C. (2011). O vidro como material plástico: transparência, luz, cor e expressão. Tese Doutoramento, Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte.

EXPOSIÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

SPECULARIS

LOOKING THROUGH

EXHIBITION OF CONTEMPORARY ART

Agostinha Moreira

Um Registo surge como uma reflexão sobre a formação de identidade, mais concretamente revê de que modo a relação entre o Homem e Lugar participa neste fenómeno.

O carácter único e singular de um lugar é obtido através da vivência humana que nele ocorre, assim como a personalidade de cada pessoa (também única e singular) é influenciada pelos espaços que a rodeiam. Esta relação simbólica encontra-se em constante mutação, colocando sempre em causa a sua definição e tornando cada pessoa e espaço ímpares.

O uso do meu corpo e das árvores, dos locais por mim vividos, procuram materializar a inquietação e a fugacidade das relações humanas à luz do conceito de liquidez moderna. Isto é, atualmente imperam relações (humanas e espaciais) onde existe a dificuldade de estabelecer compromissos. Essas relações são construídas em forma de redes com ramificações rizomáticas e efémeras. Por essa razão, um registo trata de captar um momento, como quem tira uma fotografia, dado que este não se irá repetir. As circunstâncias mudam, o tempo não volta atrás e a idade avança, tal como o crescimento de uma árvore.

Cada identidade pessoal e espacial vai-se traçando como a formação dos ramos das árvores e se definindo, tal como os seus veios. Não existem ramos iguais e essa singularidade assemelha-se às matérias cerâmicas que antes de serem cozidas oferecem a possibilidade de serem modeladas e moldadas. Depois desse processo, o ciclo da sua adaptação termina, é fechada uma história. Está impresso o momento.

NOME DA OBRA
Um registo V, I e IV

ANO DE PRODUÇÃO
2016

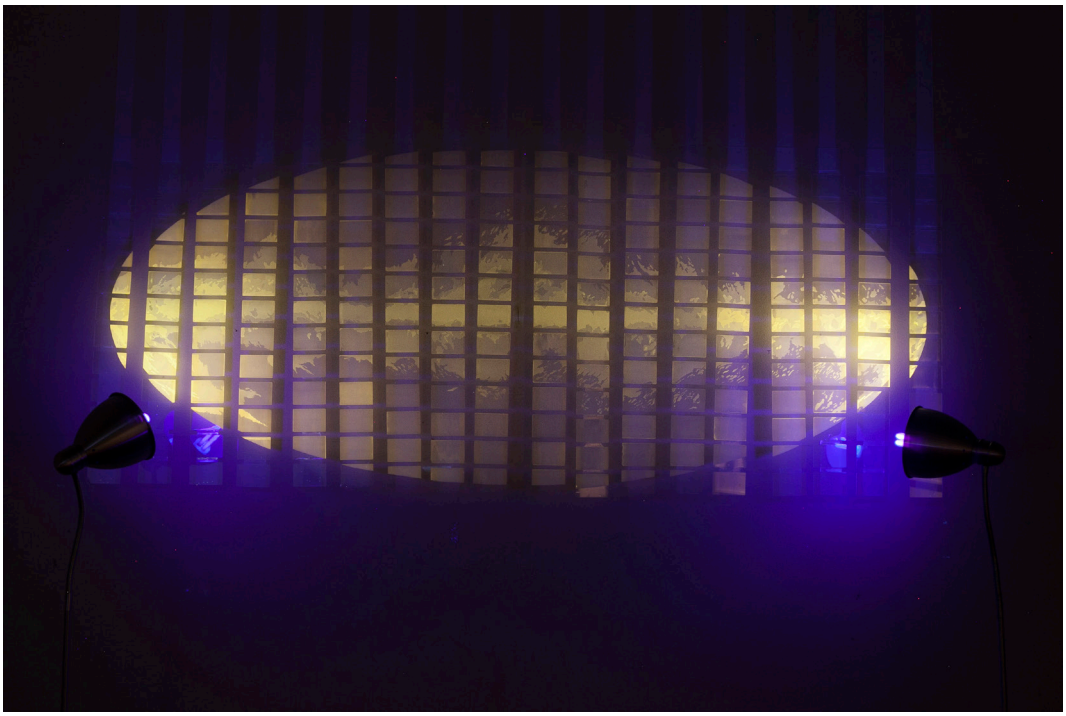
TÉCNICA / MATERIAIS
Grés Chamotado a 1220º

DIMENSÕES
86 x 37 x 7 cm / 76 x 28 x 8 cm / 75 x 35 x 9 cm

Ana Margarida Rocha

O uso de instrumentos de vidro revolucionou desde cedo a nossa compreensão do espaço e do universo. Da luneta de Galileu ao telescópio Hubble, o olho humano é suplantado por práticas em que as imagens visuais deixam de ter qualquer relação com a posição de um corpo na Terra. A visão passa a situar-se num plano desvinculado de um observador humano. No sentido de um melhoramento da visão ocular, o vidro pode ser usado para ganhar perspicuidade. Através de uma lâmina de vidro com as faces planas e paralelas, vemos os objetos como são realmente, mas se em vez de planas as faces (pelo menos uma delas) forem curvas, a imagem é modificada. Com a produção de lentes, o vidro foi usado para restaurar os parâmetros normais de visão, mas também para nos permitir ver muito para além do que os melhores olhos podem ver, revelando aspectos da realidade não acessíveis de outro modo. O intangível torna-se materializável e ao alcance da mão.

Em "Interstellar dust in the Milky Way", esmaltes luminescentes são usados para representar a poeira cósmica presente na nossa galáxia. Cada partícula interage com a radiação eletromagnética, absorvendo-a, reflectindo-a.



NOME DA OBRA
Interstellar dust in the Milky Way

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Esmalte luminescente sobre vidro

DIMENSÕES
60 x 180 cm

Cassandra Pereira

Natureza é uma rede e um organismo pulsante que quando começa a desfiar todas as partes são prejudicadas. É certo afirmar que grande parte, e não somente, dos desastres ecológicos são fruto de políticas de desenvolvimento económico inadequadas. E como tal, a natureza nunca se deparou com uma alteração tão drástica e rápida.

O trabalho assenta na ideia de um ciclo de perda, recuperação, perda, que desencadeia ou a transformação ou a regeneração. Os conceitos de degeneração e autorregeneração incorporam esse ciclo. Ao olharmos para o mundo que nos rodeia podemos ver que a Humanidade provocou uma destruição de recursos e dizimação de espécies, de tal ordem que, um dia a Terra poderá degenerar em algo semelhante a um terreno danificado cheio de resíduos. O ser humano, por entre a cacofonia do progresso, parece esquecer-se, depender do sistema biológico e geoquímico da Terra, perturbando estes sistemas, criando um ambiente insalubre, e colocando inevitavelmente a sua existência a oscilar no frágil equilíbrio da sobrevivência.

A obra consistiu na captação de uma parte da natureza na qual, do meio da confusão, ergue-se a matéria diversa e mutável que segue o seu processo de regeneração, acentuando a dinâmica vital da árvore

NOME DA OBRA
Sem título

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Gravação sobre vidro

DIMENSÕES
80 x 60 x 0.5 cm

Cristina Ferro

O projeto *Procariontes* desenvolve-se em torno de duas ideias que à partida nada parecem ter em comum. Em primeiro o desenho espontâneo de seres de aspecto bacteriológico, que inspira a ideia de um ser unicelular e que acaba por dar nome aos objetos: Procariontes (originado do latim *pro - primitivo e carionte - relativo à carioteca*) são organismos unicelulares na sua vasta maioria e não apresentam o seu material genético delimitado por uma membrana. Em segundo, a ideia da jarra de uma flor só, designada comummente de solitário, reforçando a ideia da unicidade do ser. A aparência do Uni será sobretudo uma ideia visual de exterior e da relação da comparação à pluralidade, ele não se autodeterminará de unidade se não for por contraste. O ser unicelular vive sobretudo da aglomeração de idênticos. A jarra por outro lado, é um objeto sem aspiração de obra de arte, pois pretende ser usado e desgastado. *Procariontes* pretende então aceitar o desafio da negação. Não ser um mero objeto quotidiano e dar a impressão de não ser igual aos demais num exercício à vista de todos.

NOME DA OBRA
Procariontes

ANO DE PRODUÇÃO
2014

TÉCNICA / MATERIAIS
Fio de cobre e vidro soprado

Daniela Carneiro Lino

Diferente de outras matérias que nos rodeiam, o vidro não é sólido. A sua natureza reside em existir num estado invulgar, amorfo, um plasma. A superfície que às nossas mãos se mostra rígida, cede. Mas cede num intervalo de tempo que não é o da existência humana: o vidro existe numa escala que se prolonga. O momento presente de algo que, na sua aparente quietude, está em permanente movimento, surge como ponto de partida para pensar na imagem que vemos através dele. É na interação desta estrutura particular com outras, distintas, que os anacronismos surgem no discurso da matéria. Um diálogo entre matérias apropriado da gravura, na qual o papel carrega um discurso e tempo da matriz, e é na transformação do seu estado que se presta a ir recolher a mensagem encerrada no metal.

Aqui, o vidro permite-nos aceder a um momento que ficou suspenso no tempo. O metal é envolvido num abrandar pela densidade do vidro, e este encerra em si mesmo tudo aquilo que o próprio metal, antes, libertou. Não se tratanto de um retrato de uma continuidade, este objecto é reflexo de uma relação temporal concreta entre Outrora e Agora, uma "imagem sobressaltada".*

* Walter Benjamin em Paris, capitale du XIX ème siècle, 491.

NOME DA OBRA
Imagem sobressaltada

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Kiln Casting

DIMENSÕES
27 x 53 x 4 cm

Daniela Pinheiro

Incolores, as placas de vidro que comportam a peça “Cruzamentos Cromáticos: uma opacidade que reflete”, recebem num dos seus lados, sucessivas inscrições de planos translúcidos de uma só cor. Camada sobre camada, a tinta vai ganhando densidade à medida que a transparência, dos vários retângulos vítreos, se desvanece. Por um lado, a opacidade conquista território. Por outro, os distintos planos vítreos, intácteis e brilhantes, reconquistam o seu carácter transparente, por via do reflexo.

Distintas, mas complementares, estas duas dimensões — a transparência e a opacidade — dialogam e oscilam numa dimensão de 360ºC. Entre “Specularis: look(ing) through”, a densidade lumínica do meio ambiente vai alterando e modificando as várias relações cromáticas percetíveis. Forma, Cor e Luz definem e promovem a relação matéria entre a opacidade da tinta plástica e transparência do vidro.

NOME DA OBRA
Cruzamentos Cromáticos: uma opacidade que reflete

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Tinta plástica sobre vidro float

DIMENSÕES
6 x (10,8 x 19,2 cm)

Daniela Ribeiro

As ruínas industriais provenientes da acelerada industrialização do séc. XIX e início do séc. XX e consequente abandono, caracterizam-se como lugares transgressores na perfeita malha urbana. Entrar neles é como penetrar numa outra realidade alheia à cidade circundante, onde há uma sensação de um tempo fora do próprio tempo e onde um silêncio ressonante predomina e escutam-se na distância os ecos de uma cidade movimentada. Para o ser humano, estes lugares vazios e degradados proporcionam-lhe espaço para serem interpretados e preenchidos de memórias, significados e inquietações sobre a sua própria transitoriedade.

Apresentada na zona mais recolhida do claustro, num jardim interior, a escolha deste local no museu não foi arbitrária. A peça, pensada a partir das relações que os materiais estabelecem entre si, deambula entre a ideia da (aparente) fragilidade do vidro e da (também aparente) resistência do cimento, tornando evidente as questões inerentes ao entendimento de ruína.

Criam-se então relações entre o simbolismo do claustro - um lugar calmo e recolhido que convida a quem ali caminha à introspeção e meditação - e o simbolismo da peça.

NOME DA OBRA
Void (Urban Structures)

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Pâte de Verre e Vidro Gravado

DIMENSÕES
50 x 50 x 40 cm (peça) / 160 x 50 x 40 cm (peça + estrutura)

David Lopes

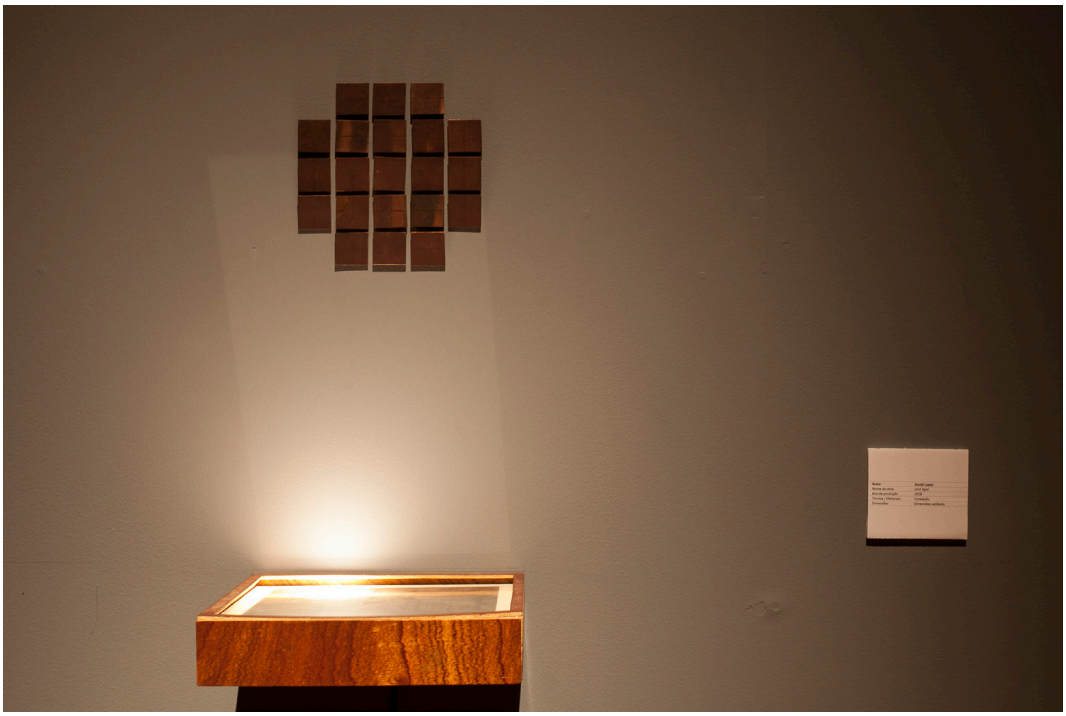
> Kepler's first light image came down to us at NASA Ames about 24 hours after we ejected the disk cover. As it filled my computer screen, the image that came to my mind was like champagne filling a glass with all of these stars being the little bubbles. (...) Every single tiny dot you see is a star (...)."
>
> Natalie Batalha em 2004, Astrofísica na NASA

"First light' (em pt. a primeira luz) é o termo utilizado na astronomia para o primeiro momento em que telescópio é exposto à luz.

O observatório espacial Kepler, lançado pela NASA em março de 2009, tinha como missão encontrar exoplanetas - planetas que orbitam estrelas que não são o nosso Sol - e determinar se estes são candidatos possíveis a sustentar vida.

Kepler foi desenhado para olhar fixamente apenas uma pequena área no universo. Todos os dias, durantes anos, o telescópio registrou no seu campo de visão (FOV) - uma grelha composta 21 quadrados - a atividade cintilante das estrelas perto da constelação do cisne.

Ainda que não seja possível ver, sabemos que estes planetas existem. Imaginando-se que perante um foco de luz intensa, qualquer objeto que passe entre, bloqueia parte dessa luz de chegar até à Terra, os cientistas são capazes de determinar o tamanho do planeta e a distância a que este órbita da sua estrela-mãe.



NOME DA OBRA
First Light

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Instalação

DIMENSÕES
Dimensões variáveis

Diana Trindade

Through Rocks é uma contradição entre dois métodos de profundidade espacial, a transparência e a opacidade. É uma variação de sobreposição, em que cada material tem um índice de refração, que altera o modo como a luz os trespassa. Essa mesma contradição encontra-se na acumulação de várias matérias consideradas pedras minerais não valiosas que se apresentam aqui em formato translúcido como uma memória deixada pelo tempo, desgaste e desvalorização por esta matéria natural. Unidas por uma ramificação de cor de ouro simbolizando a pureza, valor e ostentação.

NOME DA OBRA
Through stones

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Fotopolímero

DIMENSÕES
30 x 42 cm

Graciela Machado

CÂMARA ONDE AS IMAGENS SOBEM

Sobre uma chapa de cobre colocada na horizontal surgiu a imagem. Surgiu quando tentei afastar-me do exterior, a rua do Belomonte, e procurar o espaço onde, projectando-se pela luz, a rua existisse, esvaziada.

A sala, tinha um tecto com ripado de madeira de esmalte pintado mate. As linhas longas das tábuas, sugeriam o chão da sala, a correr por cima da cabeça. A partir daqui, e sentindo a pressão do chão, definiram-se os limites do espaço, por cima e por baixo. Então, aquele quarto vazio passou a ser uma câmara, onde as imagens sobem.

Não queria reter a sensação do espaço, mas sim como este pode ser a superfície de entrada ao tempo não cronológico, subjectivo, de dimensões coexistentes.

Ao colocar um espelho no chão, encontrado na sala vazia, outra vez, apareceu o tecto, enquadrado pela moldura de madeira. Tinha então, duas superfícies polidas. Uma com pó, embaciada, outra polida e límpida. Ambas absorviam o tecto, simplificado para o exercício difícil de tradução. Invertido, reduzido, especular. A repetição e a literalidade readmitiram a dimensão temporal e a memória. Dentro desse espaço capaz de eliminar onde estava, estava o espaço, de uma percepção ampliada.

A abordagem à placa não poderia usar técnicas resistentes: teria que replicar a câmara escura do momento revelado. O contacto com a placa é evitado. Penso no método dos construtores de paredes que polvilham as linhas com pigmento, num batimento seco e eficaz, único.

Neste caso, sem a tensão do embate, tentei com um pincel e a tinta no alinhamento de um fio, a não interferência do momento, e o corpo que falha, no controlo do pincel e da tinta que repete a expressão frágil das linhas fissuradas no tecto. A intensidade física do ver e a intencionalidade esbarram com o gesto único reduzido no tempo e na precisão. A tensão do ver, as aproximações comprimidas a um dia para uma gravura, vertido de uma só pose, numa tentativa de apresentação directa do tempo. A lâmina de cobre, deixa-se varrer pela tinta e na reticulação de uma solução de açúcar, que se fixa na sua superfície, como quer. O doce de um dia impresso gravado com ácidos.

NOME DA OBRA
Câmara

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Gravura sobre papel; Fotogravura impressa sobre cobre

DIMENSÕES
34 x 25,5 cm; 47,5 x 75 cm

Bessa de Oliveira

Esta peça enquadra-se numa investigação que se move entre a gravura e a encenação, procurando elencar hipóteses de tradução entre estes e outros meios, em particular o Ecrã. A "Relíquia – Binário'' nasce de uma necessidade de reflexão em torno da matriz enquanto objecto, escolhendo o código binário do RGB como figura. O vidro aparece como elemento de reflexo e barreira, estabelecendo-se como um novo ecrã/filtro, reforçando e sujeitando o observador a mesma subjugação necessária a elaboração de uma matriz dentro do universo da gravura.

NOME DA OBRA
The matrix: binário RGB

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Vidro, MDF e cobre

DIMENSÕES
50 x 40 cm aprox.

Inês Vedes

A composição é composta por pequenos fragmentos geométricos pintados sobre seis placas de vidro de dimensões 20 x 20 cm, que remetem para a construção de um mosaico, por meio do uso de cores frias, construindo de um modo global as formas circulares, que se configuram na tridimensionalidade da peça. Através da forte presença das formas no vidro, o trabalho explora o geometrismo, no qual cria a sensação de movimento ao observador. Por outro lado, por meio da utilização de duas cores frias, azul e verde, provoca uma harmonia e equilíbrio visual. O espaço transparente do vidro assume uma escala na dinâmica do conjunto da obra, no qual é trabalhada de modo individual e singular, a organização dos elementos geométricos através do cromatismo e da estruturação rítmica presente nas formas da peça. No trabalho, o rigor dos círculos representados por pequenos fragmentos, assim como os quadrados de vidro que se assumem como o suporte da obra, provocam uma energia patente entre o espaço e o movimento, no qual estes dois conceitos são a inspiração da criação da obra na sua globalidade.

NOME DA OBRA
La Boîte

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Pintura sobre vidro

DIMENSÕES
20 x 20 x 20 cm

Isabel Trabulo

Partindo da ideia de reconhecimento de uma presença provocada por vestígios deixados através de um contacto físico numa superfície, procura-se uma forma de os fixar, tentando fazer com que estes deixem de ser efémeros.

O trabalho Conservação reflete sobre como guardar a marca, o momento em que o corpo esteve presente e tocou uma superfície, tentando fixar a textura singular da pele de alguém e querendo que estas imagens funcionem como um objeto que ative automaticamente a memória de um alguém .

Este trabalho é realizado a partir da técnica de *kiln casting*; o uso desta técnica, está ligada à ideia de guardar esses vestígios que nos remetem para memórias, tentando fazer uma ligação às peças de âmbar que guardam no seu interior pequenos insetos, fazendo com que estas imagens fiquem seladas, inalteráveis e intocáveis.

Também é trabalhada a dualidade entre fragilidade das imagens e do vidro. Apesar destas imagens terem sido recolhidas, guardadas e estarem seladas, o material que as guarda, que as envolve é por si mesmo frágil, o vidro. A peça é composta por trinta castings em vidro (12,5 x 10 x 2,5 cm), cada um destes contém no seu interior uma impressão realizada através de contacto direto de partes do corpo tintadas com médiuns calcógrafos, misturados com grisalhas de vidro. Os castings estão dispostos em cinco séries paralelas de seis, sobre plintos individuais de gesso (12,5 x 17 x 10 cm).

NOME DA OBRA
Conservação

ANO DE PRODUÇÃO
2014-15

TÉCNICA / MATERIAIS
Impressão calcográfica sobre vidro, kiln casting, gesso

DIMENSÕES
12,5 x 17 x 10 cm

Joana Maria Pereira

Um dia encontrei (por entre cartas, fotografias empalidecidas, livros amontoados, serviços de chá e outras tantas velharias) uma placa de vidro que havia deslizado de um pequeno porta-retratos. O que imediatamente suscitou a minha curiosidade nesse artefacto foi a circunstância da superfície do vidro ter retido de forma subtil as marcas da passagem do tempo; remetendo, além disso, para a ausência do próprio retrato. O certo é que, isolado, passou a ser para mim um novo objecto/coisa. De modo que, pertencendo agora a essa classe dos objectos parciais e disfuncionais, sem qualquer utilidade ou valor uma vez que já que não protege como outrora a imagem fotográfica, e na medida em que adquiriu uma certa qualidade pictórica, o vidro tornou-se diferente: assumiu inesperadamente um outro significado, essencialmente deixou de ser invisível para se tornar visível.

Mais tarde, num acaso, dou-me conta que o formato da pequena placa de vidro é em todo semelhante a um velho livro de cheques - também estes há muito em desuso – que cuidadosamente guardo no atelier. Sucede que assim reunidos, pousados lado a lado, os dois elementos suscitam em mim ainda outros significados, desde logo submersos na eficácia estética da sua banalidade.

Em suma, o projecto aqui apresentado toma como ponto de partida a possibilidade de reflexão e recombinação destes dois elementos de origem heterogénea, que o tempo – bem como certas características formais em comum – inesperadamente aparentou.

NOME DA OBRA
Retratos da Tia Gininha

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Litografia em papel de recibo e guias de remessa; papel químico; cheque; clip; carta encontrada; estrutura em madeira

DIMENSÕES
9 x 61 x 139 cm

João Gomes Gago

Como descrever um estado?

Não há estrutura, unificação ou padrão, nem mesmo a acentuação da forma. Um estado suspenso de fluxo, sem vestígio de começo ou fim.

Esperar para ser reutilizado, transferido, transmutado, ocultado, destruído. Ou simplesmente esperar.

Não há grande discurso sobre os materiais, ou um específico processo, mas sim uma atividade física. Uma condição não resolvida de tensões acumuladas.

NOME DA OBRA
Sem título

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Gravura química – tinta litográfica sobre papel bicromatado.

Lídia Ramos

Na série de trabalhos *Momento*, foca-se o movimento. Concretamente, o traçado pela deslocação da tinta num meio aquoso através de desenhos de memória. O exercício de extração de memória não é trivial, e a temporalidade adultera-o de forma inevitável face ao registo imediato. O vidro surge assim como o suporte paradoxal, concatenando as características de transparência e fluidez da água, permitindo uma vinculação física à memória original.

NOME DA OBRA
Momento #4 e Momento #5

ANO DE PRODUÇÃO
2017

TÉCNICA / MATERIAIS
Gravura e pintura sobre vidro

DIMENSÕES
(2x) 150 x 40 cm

Mariana Moranduzzo

O movimento oscilante, de deriva, de repetição e de espera coloca em evidência a condição irrepetível do gesto humano. A investigação explora ferramentas para conhecer a relação que o sujeito estabelece com a transitoriedade, dada a falência das bases perceptivas do tempo. Procura-se o elemento mutável num desfiar interminável de linhas e pontos e na imersão do sujeito no fluxo contínuo da mancha gráfica. A reflexão incide sobre a efemeridade e permanência, sobre a constante passagem e reposição do fluxo, sobre a permanente transformação entre opostos e o desgaste continuado da matéria. A exploração do conceito de fluxo, como designação do que se movimenta de modo contínuo, encontra a sua materialização na ação do corpo do desenho sobre as suas múltiplas superfícies, no tempo e no espaço.

NOME DA OBRA
Pairar

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Técnica Mista

DIMENSÕES
80 x 150 x 100 cm

Marta Belkot

Projeto sobre solidão e saudade inspirado pela minha tia Eryka. Ela tem 85 anos e vive sozinha na Polónia. Enquanto eu estava lá a viver, passava pelo menos uma noite por semana na casa dela. A viver cá, o nosso contato reduz-se a telefonemas difíceis face aos seus problemas auditivos. Habitualmente gravava a voz dela. Destas gravações comecei a escrever um livro – o qual, anos passados, reencontrei.

— "Se ninguém vem cá durante vários dias, canto e rezo. Rezo muito."

Se o fizer, ela acredita que pelo menos alguém estará a ouvir. O rosário serve este propósito.

Comecei a procurar por pedras de forma arredondada à beira-mar representativas do rosário (vídeo).

Enquanto as reunia, eu própria rezei o rosário. Para a execução do projeto obtive uma imagem em vidro usando soluções fotossensíveis, através de uma composição de quatro imagens ligadas a uma só, representando cada estação do ano. Expondo-a no chão, pretende-se que o observador repita o mesmo movimento que fiz para apanhar cada uma das pedras.

NOME DA OBRA
Rezar

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Imagem em vidro + vídeo + áudio

DIMENSÕES
124 x 100 cm

Marta Rebelo

Esta peça é um excerto da animação "Uma Raposa Que Era Mulher". Desenvolve-se em torno da música "Strelka", do álbum IV (2014), da banda espanhola *Toundra*, cuja temática inspirou a construção de uma narrativa que, influenciada tanto por lendas japonesas como por lendas similares portuguesas, ilustra a temática do álbum, bem como as emoções passadas pela música.

No excerto apresentado, assiste-se a duas personagens deitadas que se conhecem e, através da folhagem, mostra-se o crescimento de um sentimento entre ambos. Para animar foi usada uma técnica "destinada à gravura", mas adaptada ao trabalho em questão com vista a ser animado. A técnica em questão, desenvolvida por José Júlio Rodrigues, destinada à produção de "matrizes photographicas positivas para heliogravura directamente feitas pelo desenhador", consiste em desenhar em vidro granitado/despolido com um preparado de tinta da china. Esta tinta, pela sua viscosidade, permite controlo do desenho e uma secagem lenta. O *procedimento rodrigues* foi assim usado como base para um transporte fotográfico, sendo a sequência de estados usados para a animação.

NOME DA OBRA
Sem título

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Desenho sobre vidro granitado; Animação stop-motion

DIMENSÕES
19 x 46 cm

Nathalie João

"Regarde à travers. Tout est opaque et puis, soudain, le transparent" convida o público a aproximar-se, a espreitar e a descobrir as suas subtilezas. Através da sua longa e lenta curvatura, a peça esconde-se sobre si mesma, mas não afasta o espectador, não o repele. Ao invés, esta escultura deixa uma curiosidade aguçada por duas aberturas transparentes – o arco e o corredor –, que surgem em absoluto contraste com o resto da peça, feita em cimento. "Specularis: look through", representado pelo vidro, "o transparente", é a possibilidade de se espreitar para o outro lado, de ver através, de chegar à imagética do autor.

Assim, para além do espaço urbano ser o tema destinado a este trabalho, também serve como metáfora para a criação artística. Os caminhos são as técnicas e os materiais; aquilo que dá vida à obra não são relações interpessoais, mas antes contrastes entre matérias primas: tanto opacas (como o cimento) e transparentes (como o vidro), quanto lisas e texturadas. Trata-se de um diálogo silencioso entre o artista e a obra, que se vai estabelecendo através da negociação constante de decisões formais por parte do autor e das interpelações e estímulos visuais propostos pelas peças. Um dia, estes espaços imaginários, serão cidades do passado, substituídas por outras novas, no mesmo espaço, mas num outro tempo.

NOME DA OBRA
“Regarde à travers. Tout est opaque et puis, soudain, le transparent.” (Olha através. Tudo é opaco e então, de repente, o transparente.)

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Casting, cimento e decalque

DIMENSÕES
70 x 18 x 15 cm

Sabina Couto

A exposição Specularis apresenta um conjunto de trabalhos que comunicam entre si e estabelecem um diálogo, refletindo a relação entre o artista e a matéria, que por vezes excede para além de um mundo físico e é transportado para um mundo mental, um espaço tempo entre o real e o imaterial. Uma relação orgânica, corporal e fenomenal com a matéria, na qual esta é potenciador de experiência e ação, manifestando-se principalmente em registos tridimensionais. Aqui a matéria provém da natureza que é explorada como um discurso e uma força expressiva que determinará tanto a ação como a própria obra, sendo impelida a converter-se num elemento de contemplação e de reflexão. É valorizado um contato direto que instiga um processo de forte componente experiencial e fenomenológico, ou seja, uma relação corporal e espiritual que é percecionada através de todos os sentidos. Um corpo que se envolve, sente, que se aproxima e se afasta, enfrentando esse lugar. Esta intensa ligação física estimula o emocional e a subjetividade das interpretações, bem como resgata memórias, reconstruindo vivências passadas. Corresponde a uma experiência materializada pela construção de um novo pensar, de um sentir e de um comunicar através da matéria. Assim, a natureza e os seus elementos são fortes influências no quotidiano do ser humano com um potencial contemplativo, capaz de estimular e convocar a criação artística.

NOME DA OBRA
Natureza que convoca e se converte IV

ANO DE PRODUÇÃO
2017

TÉCNICA / MATERIAIS
Madeira de mimosa, arame e resina

DIMENSÕES
115 x 82 x 64 cm

Sandra Laranjeira

Existem imagens que nos perseguem ao longo do tempo e que sobrevivem à mutabilidade de um arquivo pessoal. A pintura Ophelia de John Everett Millais (1851–1852) é para mim um desses casos.

Uma imagem que gradualmente foi despertando diferentes interesses como a representação do corpo, da vegetação, a conjugação de ambos, a suspensão de um tempo e o rumor ou ambiguidade da ação (morte acidental ou suicídio).

No culminar desta empatia, surgiu a vontade de realizar um diálogo entre uma gravura e uma peça de vidro e onde a personagem Ophelia perde a sua importância representativa, diluindo-se no vazio ou na abundância de elementos vegetativos.

NOME DA OBRA
O resto é silêncio

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Calcografia sobre papel japonês; kiln casting

DIMENSÕES
160-165 x 40 cm

Teresa Almeida

Na obra produzida, procura-se desenvolver a noção de fragilidade aparente que o vidro, enquanto material, transmite. A ideia de delicadeza é produzida pelas pequenas partículas do vidro e permanece eminente na aparência das peças. Na presença delas o espectador é levado a ter da sensação de que se quebram ao pequeno toque… Todavia elas possuem estrutura bem mais consistente que a sua fragilidade aparente.

Pretende-se criar um degradé com o vidro, no sentido de obter um efeito de desgaste nas obras. A aparência frágil transmitida por estas peças suscita um sentimento de delicadeza de algo precioso que, ao menor contacto se desvanece.

O conjunto caracteriza-se por pequenas peças de objetos que nos remetem para os frascos de preservação farmacêutica, onde as substâncias medicinai eram armazenadas e propõe recriar através de uma harmonia plástica, o carácter mágico do que possivelmente estaria conservado no interior destes objetos. Em algumas peças temos uma aplicação de decalques luminescentes como um rótulo que indica o que estaria aqui armazenado, em noutras temos as obras produzidas com vidro luminescente para criar um efeito luminoso e quase fantasmagórico. O conjunto encontra-se iluminado e pretende ser exposto num local com de pouca iluminação natural.

NOME DA OBRA
Pequenos receptáculos

ANO DE PRODUÇÃO
2018

TÉCNICA / MATERIAIS
Kiln casting e vidro e esmalte luminescente

DIMENSÕES
Variáveis (19 peças)

Agostinha Moreira

Paredes, 1989. É licenciada em Artes Plásticas (FBAUP, 2011), mestre em Ensino de Artes Visuais (FBAUP-FPCEUP, 2013) e com uma Pós-graduação em pintura (FBAUP, 2016). Especializou-se em vidro e cerâmica, realizando várias formações complementares, destacando-se a formação de cerâmica no atelier de "Arte y Naturaleza", na Escola de Cerâmica de Moncloa, Madrid (2016). Atualmente, o seu atelier localiza-se no Porto e é diretora da empresa que fundou em 2011 na área de cerâmica e gesso perfumado, bem como professora de Artes Visuais no ensino secundário Apresenta com regularidade o seu trabalho individualmente e em coletivo desde 2005.

Ana Margarida Rocha

Nasceu no Porto em 1990. Licenciada em Artes Plásticas, Ramo Pintura, FBAUP (2012). Mestre em Pintura, FBAUP (2014). Expõe regularmente como artista plástica desde 2010. Recebeu o Prémio Viana de Lima em 2015. Integrou a Unidade de Investigação VICARTE - Vidro e Cerâmica para as Artes, grupo de investigação Contemporary Materials and Creativity com bolsa de Investigação NOVA.ID.FCT (2015-2016). Trabalhou como assistente técnica na FBAUP nas áreas oficinais de cerâmica, vitral e mosaico (2016-2017). Encontra-se atualmente a frequentar o Doutoramento em Artes Plásticas na FBAUP, e é membro investigadora da VICARTE UNL/FCT. Linhas de investigação: o vidro como suporte para a pintura e gravura, na arte contemporânea.

Cassandra Pereira

Cassandra Pereira, nasceu 1996, em São Pão de Oleiros, Portugal. É finalista da Licenciatura em Artes Plásticas, Ramo de Pintura na Faculdade das Belas Artes,Universidade do Porto. Em 2017 colaborou no *International Congress on Contemporary European Painting*, Faculdade das Belas Artes,Universidade do Porto. Foi, também no mesmo ano, membro da Comissão Organizadora e Comissão Editorial da exposição "*Não é sujo é nevoeiro*", oMUSEU FBAUP. Participou ainda na exposição "*Não é sujo, é nevoeiro*", Curadoria de Sofia Torres, oMUSEU, Faculdade das Belas Artes, Universidade do Porto (catálogo) em 2017 e na exposição "*Imagens do Corpo Interior*", Curadoria: Paulo Luís Almeida e Sílvia Simões, Museu Anatómico do Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar, Porto (catálogo) em 2016.

Cristina Ferro

Cristina Ferro (1981) desde cedo se interessou pela forma tridimensional e pela intimidade do pormenor, pequeno formato. O seu percurso começa pelo interesse na joalharia de autor e o seu trabalho engloba a escultura e várias técnicas tradicionais de fazer. O croché foi durante muito tempo uma forma de desenho que levou para a volumetria. Recentemente, o seu trabalho focou-se na técnica da filigrana, que recebe pelas suas mãos um olhar contemporâneo e único, em produções singulares com desenhos, design e produção próprias que controlam assim, toda a sua produção.

Formação Especializada em Filigrana (2015) – CINDOR. Formação em Vidro Soprado (2014) – CENCAL. Licenciatura em Artes Plásticas – Escultura (2001-2007) pela FBAUP. Curso Tecnológico de Ourivesaria (1999-2000) pela Escola Artística Soares dos Reis.

Principais Exposições: 2014 – Exposição Individual – Arrendamentos – Artes em Partes, Porto. 2006 - Jovens Escultores 2005/2006 - Colectiva de Escultura Museu da Quinta de Santiago. 2004 - Exposição individual - Estilhaços Sentidos - Museu da FBAUP. 2001 - Exposição Colectiva - projecto anual do Parlamento Liceal Europeu (PLE). Itinerância europeia que terminou na Alfândega do Porto. 2000 - Exposição colectiva - Influências da Arte Árabe no Têxtil e Ourivesaria - Ateneu Comercial do Porto.

Daniela Carneiro Lino

1993 Porto, Portugal.
Formação: a decorrer: Mestrado em Gravura e Técnicas de Impressão, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. (2016 - 2018) | 2018: Kiln Casting. CENCAL Marinha Grande. CENCAL Marinha Grande. | 2016: Iniciação ao Kiln Casting e Maçarico. CENCAL Marinha Grande. | 2012 - 2016: Licenciatura em Artes Plásticas - Escultura, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. | 2015: Técnicas de produção de Vidro Soprado com e sem molde. CENCAL Marinha Grande. | 2014 - 2015: Escultura na Arquitectura e no Espaço Público, sob a orientação de Patrik Kova ovský; semestre em intercâmbio na Academia de Belas Artes e Design (VSVU), Bratislava - Eslováquia. | 2011: Esmaltagem de Alto Fogo, período de intercâmbio na Escuela de Artes no3, Madrid - Espanha. | 2008 - 2011: Produção Artística, especialização Ourivesaria na Escola Artística de Soares dos Reis, Porto.

Experiência Profissional: a decorrer: Formadora no atelier Espaço João Pedro Rodrigues. Porto. | 2017/11: assistente de edição de conjunto de 15 fotogravuras editadas (Aires Mateus, Ângela Ferreira, Atelier do Corvo, Barbas Lopes, Carrilho da Graça, Carvalho Araujo, Didier Faustino, Fernanda Brizio, Fernanda Fragateiro, Filipe Alarcão, João Mendes Ribeiro, José Pedro Croft, Paula Santos, Pedro Brígida, Eduardo Souto Moura). | 2015: - assistente de produção; assistente de montagem. By GG – Gabriela Gomes. Porto. | 2009: Monitorização e apoio a atividades lúdicas, didáticas, desportivas e refeições, crianças entre os 7 e os 13. Programa Ocupação de Tempos Livres. Instituto Português do Desporto e Juventude.

Participações: 2017 - Interpretação colectiva das instruções de Sol Lewitt para a exposição "Do It", curadoria de Hans-Ulrich Obrist. Entre 25 março e 23 Junho. Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. | 2013 - "Anamnesis II", performance de Monika Weiss, inserida no âmbito do Encontro Internacional sobre Desenho, Imagem e Investigação "Desenho na Universidade Hoje 2013". 31 de Maio, Museu da FBAUP, Universidade do Porto. | 2013 - Poster e Design da imagem gráfica do 6o encontro de Investigação Jovem da Universidade do Porto de 2013 (em colaboração).

Publicados: 2018 - Produção do Catálogo e Livro de Artista: João Gomes Gago, Quadro Eléctrico. Por ocasião da exposição "Reencenação" de João Gomes Gago, entre 6 janeiro e 17 fevereiro na Galeria Monumental, Lisboa. | 2017 - D'Après Abel Salazar. CMAS, FBAUP. i2ADS, 2017. p. 21. 2012 - 125 Anos de Ourivesaria. Escola Artística de Soares dos Reis, 2012. p. 96, 97, 99.

Daniela Pinheiro

Natural de Batalha, Leiria, Daniela Pinheiro nasceu em 1994. Em 2016 licenciou-se em Artes Plásticas, no ramo de Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Atualmente, encontra-se a frequentar o Mestrado em Pintura, na mesma instituição. Até ao momento foi distinguida com quatro Menções Honrosas e, entre outras exposições, conta com: "Another Nature of Materials", exposição no âmbito do Congresso Internacional "Glassac'17", FBAUL (Lisboa); "Boa Hora", exposição no âmbito do "International Congress on Contemporary European Paiting", FBAUP (Porto) e "Contemporâneos VI — Vidro Artístico Contemporâneo Português", no Núcleo de Arte Contemporânea: Museu do Vidro, Marinha Grande (Leiria).

Daniela Ribeiro

Daniela Ribeiro (n.1994) | Licenciada em Artes Plásticas - Ramo de Pintura, pela FBAUP (2016). Atualmente encontra-se a frequentar o Mestrado de Pintura na mesma instituição. Em 2016 recebeu uma Menção Honrosa do XXIX Salão de Primavera/Prémio Rainha Isabel de Bragança.

Participa desde 2014 em várias exposições coletivas, das quais se destacam: Contemporâneos VI – Vidro

Artístico Contemporâneo Português - Museu do Vidro, Marinha Grande (2017) | Boa Hora – Museu FBAUP (2017) | Bordalo Pinheiro, 170 Anos Depois por Alunos de Belas Artes - Reitoria da Universidade do Porto, e Museu do Vidro, Marinha Grande (2016) | ProsAesthéstisis - Hospital da Prelada, Porto (2016) | (dis)closer to the end - Museu FBAUP (2016) | Quando se quer gravar - Galeria dos Leões, Porto (2016) | XXIX Salão de Primavera/Prémio Rainha Isabel de Bragança - Galeria de Arte do Casino Estoril, Lisboa (2016).

David Lopes

David Lopes (n.1993, Porto) é estudante finalista do 'Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão' na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. É licenciado em Pintura (2016) pela mesma instituição. Atualmente trabalha na área da gravura articulando processos de desenho, transferência, pintura e impressão. No seu trabalho interessa-lhe a representação enquanto poética sobre a construção das imagens e os limites da nossa percepção. Expõe o seu trabalho artístico desde 2015.

Diana Trindade

Diana Loureiro Trindade, nascida a 1993, Porto. Licenciada em Artes Plásticas na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha. Mestre no curso de Desenho e Técnicas de Impressão da Faculdade de Belas Arte da Universidade do Porto. Encontra-se a frequentar o doutoramento em Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Colaboradora do Instituto I2ADS. Artista e formadora em actividades extracurriculares.

Graciela Machado

Nasceu no Porto em 1970. Docente na FBAUP e investigadora do I2ADS (Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Licenciada pela ESBAP em Artes Plásticas Pintura em 1993, mestrado em Gravura pela Slade School of Fine Art em 1996 e doutorada em Desenho pela Facultad de Bellas Artes Universidad del Pais Vasco em 2007. Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian e FCT. Coordena desde 2013 PURE PRINT, encontro internacional de gravura. Esta plataforma de investigação internacional aborda o campo expandido da gravura e integra propostas regulares de projetos pluridisciplinares sobre a aplicação de processos de impressão a suportes não convencionais. Os projetos mais recentes, incluem um reconhecimento e recriação de processos fotomecânicos integração em espaços oficinais artísticos. A sua atividade artística está centrada sobre a prática da gravura e questões de exploração do tempo, tecnologia e paisagem, e expõe com regularidade. Desenvolveu residências artísticas no Art Studio Itsukaichi Japão, Franz Masereel Centrum Bélgica, Oficina de gravura Bartolomeu Cid dos Santos Tavira.

Bessa de Oliveira

Inês Bessa, nascida a 22/01/1985, com o pseudónimo de Bessa de Oliveira, encontra-se neste momento a frequentar o Mestrado de Desenho e Técnicas de Impressão na FBAUP. Frequentou o Curso de Litografia no PATA – Polónia e Workshop de Serigrafia, Print It – Mike Goês West, no programa Pure Print na FBAUP. Participou em varias exposições colectivas e Bienais, tendo duas Menções Honrosas na 9ª Bienal de Arte Jovem em Vila Verde e XX VII Salão Primavera, Casino Estoril. Esteve integrada no Projecto de Investigação ''D'après Abel Salazar'' e respectiva elaboração em peer-reviewed do artigo Científico: 'Contaminação e Reprodutibilidade: especulação gráfica sobre a gravura de Abel Salazar', inserido no grupo de investigação para o projeto 'D'après Abel Salazar'. (por publicar). Em 2016, co-fundou a empresa Cinco_Sessenta, focada no disseminação e educação em serigrafia, gravura e outras áreas de formação artística.

Inês Vedes

Doutoranda em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes da Universidade

do Porto; Licenciatura em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2009) e Mestrado em Gestão das Artes e do Património pela London Metropolitan University (2013).

Atualmente desenvolve trabalho no Serviço Educativo da Casa da Arquitectura na concepção e orientação de programas lúdico-pedagógicos como oficinas, visitas guiadas e dinamização de conversas para os mais diversos grupos. Colaborou com a Fundação de Serralves, Centro de Artes Nadir Afonso, Foundling Museum, Museu Nacional de Soares dos Reis em projectos educativos e de mediação cultural.

Participação em exposições colectivas: Aqui Perto - Biblioteca Pública Municipal do Porto (2006); I Bienal Internacional de Pintura da Fundação Rotária Portuguesa - Coimbra (2009); XXII Salão Primavera - Galeria de Arte do Casino Estoril (2009); Exposição de Trabalhos dos Alunos Finalistas em Artes Plásticas e Design – Ílhavo (2009); 6ª Bienal Internacional de Arte Jovem de Vila Verde (2009); II Encontro – MIRAGENS – Os Novos Criadores no Espaço Norte de Portugal – Galiza (2010).

Isabel Trabulo

Natural de Viana do Castelo, 1989. É licenciada em Artes Plástica, Ramo Pintura, na Faculdade de Belas Artes do Porto, 2007 – 2012, participou no programa de Erasmus na Universitat Politècnica de València, 2011, onde aprofundou as técnicas de xilogravura e de calcografia. Mestre em Desenho e Técnicas de Impressão, na Faculdade de Belas Artes do Porto, 2012 – 2015.

Tem realizando várias formações complementares dentro da área do vidro e das técnicas de impressão. Atualmente vive e trabalha no Porto. Apresenta com regularidade o seu trabalho desde 2011.

Joana Maria Pereira

Joana Maria Pereira opera entre a gravura, a escrita e a imagem em movimento, criando frequentemente instalações e situações performativas que exploram o sentido do provisório.

Concluiu licenciatura em Escultura e mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Atualmente é investigadora no Print Programme do Royal College of Art em Londres.

Seguindo um modelo de investigação baseado na prática artística, a artista centra a sua atenção no tópico do Silêncio e na noção de descontinuidade no contexto da arte contemporânea, investigando noções de autoridade e permanência, abordando a existência de falhas ou fissuras na memória, no pensamento e na história. Procurando deste modo aprofundar a reflexão da forma como as dimensões emocional e politica se tangem, questionando as tradicionais divisões entre facto e ficção, teoria e prática.

João Gomes Gago

1991 Lisboa, Portugal.

ESTUDOS: 2016-18 Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto- Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão | 2014 Ar.co- Projecto Individual |2013-14 University of East London- Bolsa Erasmus, Fine Art | 2010-13 Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa- Licenciatura em Desenho.

PRÉMIOS E NOMEAÇÕES: 2017 – Jovens Criadores 2017, na categoria de Artes Visuais | Concurso Internacional de Desenho, Encontrarte Amares 2017.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS: 2018 – Reencenação, Galeria Monumental, Lisboa | 2016 – Princípio Expansível, Galeria Monumental, Lisboa | 2013 – Se me perguntarem o que vi, Teatro Carlos Alberto, Porto | 2013 – Vermelhecer, Plaza Ribeiro Telles, Vila Franca de Xira.

EXPOSIÇÕES COLECTIVAS: 2018 – GABINETE, Art Fair – Works on Paper & Fine Arts, Madrid, Espanha | 2018 –

JUSTMAD 9, Feira de Arte Contemporânea, Madrid, Espanha | 2017 – Mostra Jovens Criadores 2017, Villa Glória, Mangualde, Viseu | 2017 – Berlin-Klondyke im Soeht 7, ehem. Frauengefängnis, Berlim | 2017 – Concurso Internacional de Desenho, Encontrarte Amares 2017, Amares | 2017 – JUSTMAD 8, Feira de Arte Contemporânea, Madrid, Espanha |2017 – Pequenos Formatos, Galeria Monumental, Lisboa | 2017 – Berlin-Klondyke, UGM Studio, Maribor, Eslovénia | 2017 – Portfólios, Ap'art Galeria, Porto | 2017 – D' Après Abel Salazar, Casa-Museu Abel Salazar, Porto | 2016 – Pequenos Formatos, Galeria Monumental, Lisboa | 2016 – 90° à Sombra, Casa das Artes Mário Elias, Mértola | 2015 – Pequenos Formatos, Galeria Monumental, Lisboa | 2015 – "XS art", Galeria Maria Lucília Cruz, Lisboa | 2013 – Múltiplos de Arte, Galeria Prova de Artista, Lisboa | 2013 – Desenhar a Poesia, Biblioteca Municipal José Saramago, Loures | 2013 – Nas Margens da Linha, Cine-Teatro Avenida, Sala da Nora, Castelo Branco | 2012 – Desafio aos Sentidos, III Exposição de Artes Plásticas, S. Martinho do Porto | 2012 – Galerias Abertas das Belas-Artes (G.A.B-A), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa | 2011 – XVII Bienal Artes Plásticas, Festa do Avante, Lisboa.

RESIDENCIAS ARTÍSTICAS: 2016 – RésVés, Mértola | 2016 – Berlin-Klondike, Berlim

Lídia Ramos

Lídia Ramos nasceu em 1991, em Tavira, residindo atualmente em Vila Nova de Gaia. Concluiu o Mestrado de Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto no ano de 2017, encontrando-se atualmente a cooperar com o Atelier Joaquim Pombal. Expôs recentemente na Galeria Geraldes da Silva, tendo participado em exposições coletivas tais como: Contemporâneos VI – Vidro Artístico Contemporâneo Português, Glassac17, Exposição Ceiia, entre outras. Orienta com frequência formações de pintura e de vidro, nomeadamente no Campo das Artes e Universidade Júnior do Porto.

Mariana Moranduzzo

Mariana Moranduzzo (1986) licenciou-se em em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Expõe regularmente desde 2010, como, por exemplo, na Casa-oficina António Carneiro, na Galeria dos Leões, no Palácio das Artes, na Casa das Artes no Porto, na Bienal de Arte Contemporânea da Maia, na Casa da Cultura em Coimbra, no Museu de Aveiro, no Museu de Arte Moderna Abel Manta, na Bienal Encontrarte em Amares, na Artist Proof Gallery em Calgary, no Festival de Gravura Contemporanea em Bilbao, na Sala Setba e no MOB em Barcelona, no Conway Hall em Londres, na Casa da Cultura de Monreal del Campo, no El Matadero em Madrid, na International Print Biennale em Newcastle, no Le Quai de La Batterie, em Arras entre outros.

Marta Belkot

Nascida em 1989 em Tarnowskie Góry, Polónia. Com licenciatura e mestrado integrado em Gravura e Desenho na Academia de Belas Artes de Katowice, estudou também na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e na Academia de Belas Artes de Lodz, Polónia. Na mesma área, realizou um estágio profissional na Universidade do Porto. Como artista visual, cria objetos, desenhos, fotos, filmes e grafismos.

Atividade Académica: 2018–Submissão de artigo de autoria conjunta ao IMPACT10 – ENCUENTRO, sob o título "A Cartography of the photomechanical techniques in a Portuguese context". Santander, ES. | 2017/2018–Assistente de produção Pure Print Porto, FBAUP. | 2017–Assistente de oficina do workshop "Papel de Transporte" Produção e aplicação prática em contexto de oficina na FBAUP, sob coordenação da Professora Doutora Graciela Machado. | 2017–Estágio na FBAUP no âmbito do programa ERASMUS+. | 2010/2016–Academia de Belas Artes, Katowice, Polónia. Mestre em Gravura e desenho. | 2014/2015–Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto (ERASMUS). | 2009/2010–Academia de Belas Artes, Lodz, Polónia. Técnicas de filme, teatro e

televisão. 2005/2009–Escola Secundária Artística, Katowice. Gravura e intaglio.

Atividade profissional: 2018–Assistente técnica de Gestão Oficinal/Gravuras da FBAUP, Porto, PT – a decorrer. | 2018–Assistente de workshop monotípia sintetica com Diogo Tudela em FBAUP, Porto, PT 2018–Assistente de workshop "Terra de ninguém", Ovar. PT | 2018–Assistente de produção (impressão) à reedição de portfólio de artistas e arquitetos nomeadamente: Souto Moura; Aires Mateus; Carrilho da Graça; José Pedro Croft; Fernanda Fragateiro; Barbas Lopes; Paula Santos; Atelier do Corvo; João Mendes Ribeiro. Edição realizada nas oficinas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, PT. sob direcção técnica Professora Doutora Graciela Machado. | 2018–Formadora de aulas de calcografia no curso de especialização em gravura da FBAUP, Universidade do Porto, PT

Marta Rebelo

Nasceu em 1993 e reside em Penafiel. Frequenta o Mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão na FBAUP. Completou a Licenciatura em Design, na Universidade de Aveiro, em 2015. Fotógrafa, interessa-se pela fotografia de espetáculo, e colabora com algumas webzines especializadas como a Festivais de Verão e a Ruído Sonoro. Atua ainda como design gráfico e recentemente fundou uma revista especializada na cultura e música underground. Em paralelo investiga a gravura no contexto da imagem em movimento, procurando, nas tradições do uso do múltiplo, alternativas à construção e ao estudo de diferentes formas de animar.

Nathalie João

Nathalie João, nasceu em 1994 e é natural de Paris, França. Vive e trabalha no Porto e em Seia. Finalista da Licenciatura de Artes Plásticas – Pintura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e membro da AAIS (Associação de Arte e Imagem de Seia). Conta com 2 menções honrosas: ambas em 2017, pelo Prémio Carmen Miranda, no Marco de Canaveses e pelo XXX Salão de Primavera – Prémio Rainha Isabel de Bragança, no Estoril. Expõe regularmente desde 2015, destacando: em 2018, "Artistas de Seia em Gaia", Gabinete da Bienal de Gaia, integrada na Onda Bienal 2018; em 2017, "Anamnese_17, Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; e em 2016 – I Bienal de Desenho de Almada – Prémio Pedro de Sousa, Solar dos Zagallos, Almada.

Sabina Couto

Nasceu em 1993, em Marco de Canaveses e trabalha no Porto. Licenciada em Pintura, 2015 e Mestre em Pintura na FBAUP, 2017. Workshop em sand casting: VICARTE, Lisboa, 2015 e de maçarico no Cencal da Marinha Grande, 2018. Menção honrosa no Prémio Cármen Miranda, Marco de Canaveses, 2016 e o Prémio de Mérito Alexandre Viana de Lima, Esposende, 2018. Exposições: 2018, "Iinternamente" Hospital da Prelada, Porto; "Deslocamentos Poéticos" Sala de Exposições Angelita Stefani, Brasil. 2017, "A essência da Matéria" Museu FBAUP; "Contemporâneos VI - Vidro Artístico Contemporâneo Português" e "Bordalo Pinheiro 170 Anos Depois" Museu do Vidro, Lisboa. 2016, Museu Municipal Cármen Miranda; "Insert Mobility", CEiiA _ Matosinhos; "Bordalo Pinheiro 170 Anos Depois" Reitoria da UP; 2015, "Vê lá se me apanhas "Museu FBAUP;"Extra Vaza Mente" Palacete Pinto Leite;"Oh!? UAU!" Fórum Cultural de Ermesinde; "Mostra UP", Porto. 2014, "Pausa" Edifício AXA, Porto; 2012.

Sandra Laranjeiro

O meu nome é Sandra Laranjeira, sou licenciada em Artes Plásticas-Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Ainda que direcionado para um ramo específico - Pintura, durante esse percurso acadêmico realizei optativas relacionadas com outras áreas artísticas. Apesar de ver com bom grado uma especialização, a diversidade de aprendizagens permitiu

enriquecer o meu conhecimento e provocar uma maior abertura a outros campos e deste modo criar maiores oportunidades de diálogo.

Foi neste sentido que também ingressei no Mestrado de Desenho e Técnicas de Impressão no ano lectivo de 2016 e que pretendo terminar no final deste ano lectivo (2017-2018). Ao longo do tempo fui participando em vários acontecimentos no âmbito artístico, desde exposições, conversas, colaborações que me permitiram enriquecer o meu conhecimento, confrontar-me com outras visões e partilhar experiências artístico-pessoais.

Teresa Almeida

Artista plástica e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Possui uma Licenciatura em Artes Plásticas - Pintura da FBAUP. Realizou duas pós graduações na Central Saint Martins College of Art and Design, Londres; Mestrado em Arte/Vidro na Universidade de Sunderland, Inglaterra; e ainda Doutoramento em Estudos de Arte na Universidade de Aveiro com bolsa da FCT e Pós-Doutoramento com bolsa da FCT, na VICARTE, Unidade de Investigação Vidro e Cerâmica para as Artes da FCT/UNL.

Desde 2006 íntegra a Unidade de Investigação VICARTE onde participou em vários projectos financiados pela FCT e é neste momento a responsável pelo grupo de pesquisa "Criatividade e Materiais Contemporâneos". Desde 2011 que colabora com o i2ads.

Tem participado em vários congressos internacionais e expõe regularmente em território nacional e no estrangeiro. Possui publicações em revistas internacionais, trabalhos de curadoria, prémios e bolsas de estudo.

i2ADS.
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE, DESIGN E SOCIEDADE

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

museu de
alberto
sampaio

MUNICÍPIO DE
GUIMARÃES

REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

CULTURA
NORTE

VICARTE
VIDRO E CERÂMICA
PARA AS ARTES

LUSITANIA
SEGUROS

cencal