

As Artes Visuais pelos Artistas: Atas do XIII Congresso CSO 2022

No ano de 2022 a pandemia COVID 2019 cedeu o seu lugar a uma guerra na Europa que envolveu alguns dos maiores blocos militares do mundo. No contexto de incerteza e adversidade os artistas responderam à chamada de trabalhos para mais um Congresso Internacional Criadores sobre Outras Obras.

São 112 palestrantes, oriundos de Portugal, Espanha, Brasil e países da América Latina, que vieram trazer novidades sobre as artes visuais, na perspetiva dos seus criadores.

Cumpriu-se assim mais uma edição, a décima terceira, que permitiu acolher em Lisboa todo um conjunto de comunicações em que os artistas escolheram outros artistas, para sobre eles pesquisar e trazer à luz do dia as novidades em torno do Atlântico.

As Artes Visuais pelos Artistas:
Atas do XIII Congresso CSO 2022.
Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN 978-989-53805-3-4.

João Paulo Queiroz (ed.)
Edição: Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA)

Lisboa, setembro 2022



Organização científica
Scientific organization



Acolhimento do evento
Event hosting



Apoio
Support





As Artes Visuais pelos Artistas:
Atas do XIII Congresso CSO 2022.
Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN 978-989-53805-3-4.

João Paulo Queiroz (ed.)
Edição: Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA)

Lisboa, setembro 2022



Organização científica
Scientific organization



Acolhimento do evento
Event hosting



Apoio
Support



Comissão Científica:

Adérito Fernandes Marcos (Portugal, Universidade Aberta, Departamento de Ciências e Tecnologia);

Almerinda Lopes (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Vitória);

Almudena Fernández Fariña (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);

Álvaro Barbosa (China, Macau, Universidade de São José, Faculdade de Indústrias Criativas);

Angela Grando (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória);

António Canau Espadinha, (Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design - CIAUD);

António Costa Valente, (Portugal, Universidade do Algarve, Departamento de Artes e Humanidades da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais);

António Delgado, (Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha);

António Fernando Silva, (Portugal, Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação (ESE), Unidade Técnico Científica de Artes Visuais);

Aparecido Jose Cirilo, (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória);

Armando Jorge Caseirão (Portugal, Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa);

Artur Ramos (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

Carlos Tejo (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo);

Cleomar Rocha (Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Belas-Artes);

Eduardo Vieira da Cunha (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);

Fátima Chinita (Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema);

Francisco Paiva (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras);

Heitor Alvelos (Portugal, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto);

Ilídio Salteiro (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

Inês Andrade Marques (Portugal, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias);

J. Paulo Serra (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras);

Joaquín Escuder (Espanha, Universidad de Zaragoza);

João Castro Silva (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

João Paulo Queiroz (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

Josu Rekalde Izaguirre (Espanha, Facultad de Bellas Artes, Universidad del Pais Vasco);

Juan Carlos Meana (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo).

Luísa Santos (Portugal, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Portuguesa);

Luís Herberto (Portugal, Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras);

Luís Jorge Gonçalves (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

Marcos Rizolli (Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

Margarida P. Prieto (Portugal, Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes);

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (Brasil, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais).

Marilice Corona (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);

Maristela Salvatori (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);

Mònica Febrer Martín (Espanha, Doctora, Facultat de Belles Arts, Universitat Barcelona);

Neide Marcondes (Brasil, Universidade Estadual Paulista);

Nuno Sacramento, (Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen);

Orlando Franco Maneschy (Brasil, Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte);

Paula Almozara, (Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Artes Visuais);

Paula Santiago Martín de Madrid (Espanha, Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes);

Paulo Bernardino Bastos, (Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes);

Paulo Gomes (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);

Pedro Ortuño Mengual, (Espanha, Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes);

Renata Felinto, (Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri, Departamento de Artes Visuais);

Regina Melim, (Brasil, Universidade do Estado de Santa Catarina, Departamento de Artes);

Rosana Horio Monteiro, (Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais);

Susana Sardo, (Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes, INET-MED);

Vera Lucia Didonet Thomaz, (Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP);

Coordenação:

João Paulo Queiroz (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa);

Índice

Prefácio:

João Paulo Queiroz: Pensar e Criar

Programa do Congresso

Comunicações apresentadas:

A. Jorge Caseirão: Le Roi es Mort, Vive le Roi: tradição e inovação num olhar à Galeria de Retratos dos Presidentes da República Portuguesa

Alice Geirinhas: Memento Mori: Performance de Lara Boticário Morais

Almerinda Lopes: As Imagens Inquietantes de Rosindo Torres

Amparo Alonso-Sanz: Asistiendo a clases de la artista Susana Guerrero

Ana F. Cravo: 'Os sonhos do Mestre José Maria' de Conceição Cordeiro, o pictural e as figuras primordiais

Ana Romãozinho: Obra participativa: uma resposta de Lara Ruiz

Ana Romãozinho: Teresa Moro: democratização do campo semântico de feira

Ana Sofia Ribeiro: A dimensão transpessoal da Natureza: Reprodução de uma consciência ecocêntrica por meio do envolvimento da ecopsicologia na obra de Mariana Caló e Francisco Queimadela

Andréa Brächer & Jussara Moreira: Os contos de fadas na série 'Ontem' de Katia Canton

Andrés Jesús Naranjo: Crudeza y objetividad a través de la mirada y la obra de David Serrano

Angela Grando: Regina Chulam: ÓBA ÓBA do URUBU: e daí? (Requiem)

Anna Karoline Silva: Dialética Binária de Diego de los Campos: o paradoxo e a ironia do ser contemporâneo

António Trindade: Garcia Fernandes e Cristovão de Utrecht. Da perspectiva e geometria artesanal da pintura da Apresentação da Virgem no Templo

António Trindade: Juan de Borgoña no espelho de Piero

Blanca Nieves Lourés Miranda: Irijalba, pensador en superficie: dos proyectos relativos a la cuestión superficial en el arte contemporâneo

Bruna Lobo: Entre o ateliê e o museu: O momento vacilante da arte na fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara

Bruna Mibielli: Bruno Amarante: paisagem em ruína

Bruna Mibielli: Celso Renato: a busca da matéria na geometria do tempo

Carlos Fernández López: Huellas de un paseo en el territorio caído: El plegamiento de las islas en la obra de Julio Catalán

Carlos Gonçalves: Rogério Taveira e a multiplicidade de (im) pressões na geografia experimental de Sintra

Carolina Vigna Prado: Colagens digitais de Babette de la Veja

Cheila Peças: Brotar da Paisagem: uma reflexão sobre a obra de João Gama

Cheila Peças: Entre médiuns: a história da pintura de Vieira Pereira

Cheila Peças: Urge ressignificar artista: Engrácia Cardoso

Cladenir Lima: Coletivo Arte Mais: uma criação híbrida a partir da Serra da Mantiqueira

Conceição Cordeiro: #Erase #Palimpsesto na obra pictórica de Ana Cravo

Daniela Cidade: Luciano Laner em espaços de latência: da cidade ao fotográfico através da caixa-preta

Daniela Remião de Macedo: Escrevendo a história de mulheres e ressignificando o acervo familiar: imagem e texto no processo de criação de Mara Galvani

Daniela Remião de Macedo: Fotografia, memória e arte: As mulheres nos trabalhos de Mona Lisa Locks

Daniela Ribeiro: 'Espacio-tiempo Como Accion' (Document Acciones), , de Julio Plaza

Diana Costa: Da pintura à criação digital de José Lourenço: habitar os lugares cromáticos e a sombra de uma luz secreta

Diana David: Como guiar o olhar do observador nas obras de Daniel Peixe

Domingos Loureiro & Andreia Pereira: Memória e apagamento através da água em Song Dong: o uso da água como matéria e metáfora de processos transitórios da história de vida ao autor

Dora Iva Rita: Vitor π - natureza, ancestralidade e empatia

Págs.

0009-0010

0011-0015

0017-0026

0027-0036

0037-0050

0051-0064

0065-0074

0075-0082

0083-0092

0093-0102

0103-0112

0113-0126

0127-0136

0137-0144

0145-0158

0159-0172

0173-0186

0187-0198

0199-0212

0213-0226

0227-0238

0239-0250

0251-0258

0259-0270

0271-0282

0283-0292

0293-0298

0299-0316

0317-0326

0327-0336

0337-0350

0351-0358

0359-0368

0369-0380

0381-0392

0393-0402

Edson Adão: Possibilidades Escultóricas & Pigmentações: explorações da terra crua na poética de Jessica Burrinha	0403-0414	Maria José Coelho: José Joaquim Ramos: a Marcha da Sede	0839-0856
Eduardo Vieira da Cunha: Thais Ueda: entre a pintura, a caligrafia, e o desenho	0415-0422	Mariana González Zamar: Repensar las expresiones artísticas: Samanta Ferro	0857-0866
Elaine Karla de Almeida: Nicolás Chaparro: Tudo em Madeira, a libertação do artista	0423-0434	Marisa Vadillo: Pilar Albarracín y el bordado artesano andaluz como esencia de creación contemporánea	0867-0876
Eliane Gordeeff: Bob Cuspe, Personagem ou Realidade? A ironia da dicotomia criador-criatura na obra de César Cabral	0435-0444	Maristela Salvatori: Fernanda Mafra: imersões atávicas	0877-0886
Evinha Sampaio: Companhia gufa de teatro: um teatro documentário cidadão	0445-0452	Marta Marco: Calo Carratalá y el cuaderno de viaje: una experiencia previa a la pintura contemporánea	0887-0894
Filipa Pontes: A dimensão (de)colonial no trabalho de Márcio Carvalho	0453-0462	Marta Pérez: Feminidad y artesanía en la creación andaluza contemporánea: arte y género en la obra de Paloma de la Cruz	0895-0902
Francine Cunha: Cartografia de um azul decolonial	0463-0472	Marta Strambi: Corpo em conflito: fotografias de Michael Jorge da Silva ~	0903-0914
Grazielle Portella: Conversando com Sam Winston: O desenho como linguagem na ausência de luz	0473-0486	Mauricius Farina: A armadilha da forma em fotografias de Marcel Giró	0915-0922
Guillermo Ramírez-Torres: Marina Vargas y la piel de las imágenes: sobre iconoclastia y artesanía en la creación andaluza contemporánea	0487-0494	Neide Marcondes & Nara Martins: Os continentes em fraturas gráficas na obra da artista brasileira Marina Camargo	0923-0932
Gustavo Balbela & Maria Galant Melgarejo: Espaço e olhar na fotografia de Mariane Lima	0495-0506	Olga Duarte Piña & Lauro Gandul Verdún: Xopi: la pintura como huella de la acción	0933-0944
Helena Santana & Maria do Rosário Santana: A cor e o traço que descobrem a obra de Sophia de Mello Breyner: A Menina do Mar pelo olhar de Beatriz Bagulho, Bernardo Sasseti e Edward Ayres de Abreu	0507-0514	Orlando Franco: Construir uma casa: André Banha	0945-0952
Hélio Fervenza: Percursos e mapas mentais na obra 'Túnel: Desenho ao longo de dois planos,' de Luiz Alphonsus	0515-0524	Orlando Maneschy: Marise Maués nas águas da Amazônia	0953-0964
Inês Andrade Marques: Interior e intimidade: Ana Gonçalves (n.) e prática diária da pintura	0525-0534	Pablo Castañeda: La presencia hermética en la obra de Alan Sastre	0965-0974
Iria Vázquez: Loreto Martínez Troncoso: Las formas de lo inaprensible	0535-0544	Paula Santiago Martín de Madrid: Ocupar el espacio; la propuesta artística de Ángela de la Cruz	0975-0986
Isabel Albuquerque: A palavra, o object trouvé e o ready-made na obra de Manuela de Sousa	0545-0556	Paulo Gomes: 'O artista deve pintar o que sente e não o que vê: ' comentários sobre a pintura abstrata de Ado Malagoli (-)	0987-0996
Isabel Carralero: Lara Almarcegui: dibujos	0557-0564	Regina Silveira Mello: Pequeno Glossário Crítico Procedimental da Arte de Fernando Quintas	0997-1008
Isabel Silveira: Jan M. O. e suas 'Máquinas de dizeres'	0565-0576	Rodrigo Dias: Flávio de Carvalho e o declínio da experiência	1009-1018
Joana Rêgo: A palavra como procura da maneira directa de dar uma ideia no trabalho de Mónica Capucho	0577-0586	Sandra Cristina Ramos: Regina Pessoa: o Desenho como Auto-Narrativa	1019-1026
João Wesley de Souza: Andreia Falqueto e a pintura no antropoceno	0587-0594	Sandra Makowiecky: Maurício Muniz com a obra 'Inundação: ' a alma de uma parte da cidade?'	1027-1040
Joaquín Escuder: La escala insular de Julio Plaza	0595-0608	Sara Coleman: Manuel Rodríguez: la relación cuerpo-espacio como sistema dinámico interrelacional	1041-1054
Joaquín Peña-Toro: Soledad Sevilla a través del tejido: la traducción de su pintura a serigrafia	0609-0620	Sara Fuentes Cid & João L Cordovil: 'Montanha suspensa' de Cristina Ataíde: Hacia una epistemología sensible a través del arte contemporáneo	1055-1066
Jordi Morell-Rovira: Entre Quatre Parets: Revisant Proposicions i Intervencions Específiques de Luz Broto	0621-0628	Shayda Cazaubon Peres & Odete Calderan: Zonas de afeto, contato e diálogos com Ana Sabiá	1067-1074
Jorge Leal: Leal da Câmara japonista e fauvista	0629-0644	Sónia Ribeiro & Dilar Pereira: Grupo do risco: relação ambiental pelo desenho e pela fotografia	1075-1086
José Marcos Carvalho: Imagéticas amazónicas, um artista: Alexandre Silva dos Santos Filho	0645-0650	Susana Guerrero & Ilda Caeiro: El Macho, Elio Rodríguez	1087-1096
José Marcos de Carvalho: Perspectivas composicionais modulares nos 'Signos Gráficos, Interferências e Projetos' de Augusto Sampaio	0651-0658	Tatiana Martins: Das Ações à 34º Bienal de São Paulo: performatividade e institucionalização em Eleonora Fabião	1097-1106
Josélia Santos & Carlos Borges: A poética do artista Ronald Duarte nos trabalhos Fogo Cruzado e Matadouro / Boiada de Ouro	0659-0666	Teresa Almeida & Cassandra Pereira: Da expressão à consciencialização: os efeitos das alterações climáticas pelo olhar de Diane Burko	1107-1118
Juan Durán Montero: Libertad del color de la mano de Victoria Márquez: una mirada hacia el Nuevo Expresionismo	0667-0674	Teresa Almeida: Cultura e tradição mexicana nas obras de Valeria Florescano	1119-1128
Julen Araluce: Sobre la pintura de Merche Olabe: ¿llamada perdida?	0675-0686	Teresa Matos Pereira: Charlene Bicalho: A matéria da fala e a imensurabilidade do ato artístico	1129-1140
Karina Rampazzo & Ronaldo Corrêa: Paisagens urbanas e afetivas: um percurso relacional entre a fotografia e o design na obra de Letícia Lambert	0687-0704	Teresa Palma Rodrigues: Edson Chagas e a série de fotografias 'Tipo Passe'	1141-1154
Kelly Wendt: Ambiente-se: memória e paisagem no trabalho de Janice Martins Appel	0705-0710	Teresa Palma Rodrigues: O 'Tchiloli' interpretado por René Tavares	1155-1168
Leonardo Charréu: Cultura visual, história contemporânea e a retórica de guerra na fotografia de David Levinthal	0711-0720	Teresinha Barachini: Esculturas (in)Vestíveis de Gross, Vasconcelos, Pacheco e Sterbak	1169-1182
Leonardo de Carvalho: O gesto-sintoma: o efeito de distanciamento no documentário Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho	0721-0732	Tiago Costa: Hugo Canoilas: a iconografia paleontológica em diálogo com a contemporaneidade	1183-1198
Luís Filipe Rodrigues: A paisagem que representa Rui Algarvio	0733-0742	Urkia Sánchez Mendizabal: Sahatsa Jauregi: La alegría de las cosas	1199-1208
Luís Herberto: Julião Sarmento: territórios tangenciais e representação 'hardcore'	0743-0750	Walter Karwatzki & Lurdi Blauth: Silvio Nunes Pinto: a arte do artífice	1209-1220
Luisa Paraguai: 'Como Penso Como' de Simone Mattar: narrativas de comer	0751-0760	Wellington Cesário: A arte de Ismael Nery	1221-1230
Mª Dolores Sánchez: Luisa Alba: trazos de un París contado	0761-0768	Zalinda Cartaxo: Subjetivo-construtivo. Sobre as pinturas de Célia Euvaldo	1231-1240
Márcia Braga: Re-construção: o papel da memória da prisão na poética das artistas	0769-0778		
Marcos Rizolli: As artografias de Mirian Celeste: um estudo de revelação	0779-0790		
Margarida P. Prieto: 'Fissuras, Lacunas e outros Fingimentos.' Rui Macedo no Projeto Travessa da Ermida	0791-0802		
Margarida P. Prieto: Filipe Romão e a representação de paisagem	0803-0814		
Maria Covadonga Barreiro: Variables cromáticas y formales: las infinitas posibilidades plásticas del Laboratorio doméstico de Job Sánchez	0815-0828		
Maria Gutiérrez Cedrón: Thecla Schiphorst: desarrollo de tecnología vestible como herramienta de interacción expresiva	0829-0838		

Cultura visual, história contemporânea e a retórica de guerra na fotografia de David Levinthal

Visual culture, contemporary history and the rhetoric of war in the photography of David Levinthal

Leonardo Charréu ⁱ

ⁱ Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Departamento de Formação e Investigação em Artes e Design, Campus de Benfica do IPL, Estrada de Benfica, 1549-003, Lisboa, Portugal

Resumo:

Dos mitos e dos imaginários especificamente norte-americanos - o omnipresente *baseball* e o inevitável *Wild West* - até às narrativas fotográficas tornadas (demasiadas) atuais pelas nuvens negras de guerra que pairam, de novo, literalmente, sobre Europa, o projeto fotográfico de David Levinthal busca *modos de endereçamento* intencionais e conexões com visualidades mais ou menos batidas pela história extremamente violenta do século XX, que já viu eclodir duas mortíferas guerras mundiais. Confrontam-se esses cenários bélicos, mais ou menos idealizados, com o atual quadro contemporâneos (vivido no preciso momento em que se escreve este texto) que têm a destruição e o horror como pano de fundo.

Palavras-chave: fotografia, cultura visual, pacifismo, mise-en-scène, modos de endereçamento

Abstract:

From the specifically North American myths and imaginaries (the omnipresent *baseball* and the inevitable *Wild West*) to the photographic narratives made (too) current by the dark clouds of war that are literally over Europe again, David Levinthal's project seeks intentional ways of addressing and connections with visualities consolidated by the extremely violent history of the 20th century, which has already seen the outbreak of two deadly world wars. These warlike scenarios, more or less idealized, are confronted with the current contemporary framework (experienced at the very moment this text is being written) that has destruction and horror as its backdrop.

Keywords: photography, visual culture, pacifism, mise-en-scène, modes of addressing

Submetido: 21/03/2022

Aceitação: 25/03/2022

1. Introdução

David Levinthal (São Francisco, 1949, EUA) é um fotógrafo que vive e trabalha em Nova Iorque. Com uma vasta obra teórica e fotográfica, o artista possui, no âmbito da fotografia, uma temática iconográfica variada e até mesmo, em certos casos, provocadora, como é a série *Bad Barbie (Barbie má)*, por agora fora do nosso foco, mas a merecer um futuro desenvolvimento ensaístico e investigativo. O oeste selvagem e o baseball, essa modalidade tão icónica, para qualquer norte-americano, constituem outros temas relevantes da sua matizada agenda artística.

No entanto, é a sua fotografia de cariz bélico, cuidadosamente cenografada, montada numa espécie de mise-en-scène projetada, que nos revela a existência de uma planificação e uma estrutura conceptual que nos interpela e nos faz pensar sobre certas dimensões existenciais, aparentemente (julgadas) enterradas sob o pó da história. Muitos, em particular os que vivem no pacífico mundo ocidental, já não teriam acesso ao próprio conceito de guerra (excetuando a que é fornecida, em doses cavalares, pela larga oferta da cinematografia contemporânea), sem uma experiência visual como a que nos é proposta por Levinthal. O seu trabalho artístico tem particularidades que se consideram pertinentes para se trazer o *homo militaris* à discussão e pensar dimensões estéticas e simbólicas que aproximem o público dessa discussão que hoje (no dia e hora em que se escreve este texto) tomou conta das agendas diárias de toda a gente devido aos tristes acontecimentos que assolam o leste da Europa.

2. Uma história contemporânea turbulenta abalizada pela guerra

A presença da guerra no mundo tornou-se tão banal e, certos acontecimentos, constituíram-se tão simbolicamente como marcos justificativos das ações bélicas que, para alguns autores, a chamada *belle époque* se prolongou tranquilamente quase década e meia pelo interior novo século XX. Segundo esses historiadores, este século não teve início com a natural cronologia secular iniciada em 1900, tendo antes começado efetivamente em 1914, com o despoletar da primeira grande guerra, cujos resultados, é sabido, vieram a estar também na origem do segundo conflito mundial, iniciado em setembro 1939, apenas 25 anos depois do primeiro. Pela mesma ordem de ideias, obedecendo ao mesmo princípio abalizador, o século XXI terá começado, de facto, em 11 de setembro de 2001, quase dois anos depois do tempo natural, com o famoso ataque terrorista às torres gêmeas do World Trade Center, em Manhattan, Nova Iorque.

Estes autores fundamentam-se em eventos que vieram a alterar boa parte dos chamados *status quo* estratégicos vigentes no chamado mundo ocidental. Parece nos ter chegado a um momento em que toda a gente percebe que o próprio conceito de guerra mudou:

A guerra do século XXI é cor de cinza. E sem trégua. Não é declarada, não se inicia com uma ação hostil, com um Pearl Harbor, e não termina com um Tratado de Versalhes. As suas vitórias e derrotas são ambíguas. Os novos conflitos não têm uma frente de batalha e regras de confronto. Hoje a guerra não é travada num espaço preciso, não existem fronteiras e quase não há bandeiras. É até mesmo difícil culpar alguém por tê-la provocado: pode ser um pirata digital, uma obscura equipa de operações especiais e um drone sem nacionalidade. O mundo livre, com os seus exércitos, rígidos e estanques, não está preparado para enfrentá-la. A Convenção de Genebra foi pelos ares (adaptado de Rodriguez, 2017).

Mudaram também as formas e os ambientes de fazer a guerra. O espaço mediático passou a ser tão ou mais importante do que o cenário físico onde ocorrem as atrocidades e as partes beligerantes procuram controlá-lo como podem. Nesse espaço mediático-simbólico corre uma realidade que, ora se afugira a "verdadeira", ora se revela como uma espécie de realidade paralela, pujante e convincente, por vezes até inebriante, consoante o poder de quem a controla.

Talvez o trabalho de artistas como David Levinthal seja, precisamente, por evidente exagero cenográfico, que até a mais distraída percepção é capaz de identificar, revelar essa *fake image*, que se pode produzir em qualquer evento. Potencia, assim, determinados efeitos junto de uma dada audiência e busca intencionalidades que não estão expressas nem representadas nas próprias imagens, mas nas narrativas nelas implícitas e delas deduzidas. Exatamente como propõe a cultura visual. O mais importante numa imagem poderá estar, efetivamente, no seu *avesso*, ou (por omissão consciente) naquilo que não foi (propositadamente) representado.

3. O que aprendemos em *Hitler move-se para leste*

Hitler move-se para Leste: Uma Crónica Gráfica de 1941-43 (1977) é um dos primeiros projetos fotográficos de David Levinthal em colaboração com Garry Trudeau. Trata-se da experimentação inicial de Levinthal usando fotografia narrativa orientada por objetos. Produziu-se então um livro recriando a invasão alemã da União Soviética em junho 1941 (Operação Barbarossa) pelo VI Exército Alemão, o que, segundo muitos historiadores contemporâneos, constituiu o maior erro estratégico de Adolf Hitler e apressou mesmo a derrota da Alemanha Nazi. O sucesso da obra encorajou Levinthal a desenvolver ainda mais a sua visão artística fotográfica centrada no brinquedo e a dedicar a sua vida a desenvolver outros projetos mais próximos do imaginário norte-americano. É o uso do brinquedo na fotografia que vai constituir o seu estilo distintivo.

Este projeto é então caracterizado pela profusão do uso de imagens de soldadinhos e brinquedos em guerra, dispostos numa espécie de *mise-en-scène* elaborada e diversificada, a fazer lembrar as reconstituições cénicas que hoje fazem as delícias dos modelistas de temas bélicos. Como Trudeau (Levinthal e Trudeau 1977:8) observa no prefácio do livro, o projeto

levanta questões controversas, tais como: "*Pode uma guerra ser bela?*". Os brinquedos que Levinthal usa, representam, então, corpos humanos em miniatura (Figura 3, Figura 4 e Figura 5)



Figura 1. David Levinthal, *Sem título*, da série *Hitler Moves East* (1972-1975) Kodalith Print. Fonte: https://davidlevinthal.com/images/artwork-img/HME/HME_056.jpg



Figura 2. David Levinthal, *Sem título*, da série *Hitler Moves East* (1972-1975) Kodalith Print. Fonte: https://davidlevinthal.com/images/artwork-img/HME/HME_BC_4_01.jpg



Figura 3. David Levinthal, *Sem título*, da série *Hitler Moves East* (1972-1975) Kodolith Print.
Fonte - <https://toyphotographers.com/wp-content/uploads/2019/03/D-Levinthal-3.jpg>

4. Os media, a Cultura Visual, a estética da receção e os modos de endereçamento em jeito de conclusão

Elizabeth Ellsworth, intitula um dos subcapítulos da sua importante obra de 1997 *Teaching Positions* do seguinte modo: *Os media não refletem a realidade* (Ellsworth, 1997:75). Para esta autora:

Um processo de representação não é um processo que reflita a realidade. Os media não são espelhos do mundo. Não são janelas para o mundo. Os media *re-presentam* o mundo. A representação apresenta o seu objeto de novo, em formas que o mediatizaram por intermédio da linguagem, ideologia, cultura, poder, convenções, desejos. Os produtores de media alteram o que representam no processo de re-presentar (Ellsworth, 1997:76)

Nos múltiplos conflitos que vimos grassar, depois de 1945, um pouco por todo o mundo, depois de terminada a devastadora II Guerra Mundial, o controlo dos media e dos conteúdos veiculados por jornais e televisões e, agora mais recentemente, pela internet e respetivas redes sociais, faz parte da própria estratégia de guerra das partes beligerantes e das retóricas discursivas, em regra opostas, que delas emanam. Representar é, então, apresentar de novo algo que pode ser interpretado de um modo que favoreça o ponto de vista do emissor. As imagens, como é sabido, têm um poder para afetar os pensamentos, as emoções e os comportamentos humanos (Freedberg, 1989) e tudo o que se comunica visualmente assume então uma centralidade inevitável nos conflitos contemporâneos, independentemente da sua natureza.

A existência da censura e de departamentos de censura, testemunha a ameaça que é suposto terem para a ordem mundial muitos exemplos arquivados sob o amplo campo da Cultura Visual. A história conta-nos frequentemente como muitos artistas foram presos, multados, acusados de produzirem algo que um determinado *establishment* considerava ser diferente e até mesmo ofensivo. Inclusive, chegaram a ir para a prisão por causa do que produziram, tendo muitos procurado o exílio (Walker & Chaplin, 2002).

No entanto a chamada Cultura Visual não é necessariamente (e sempre) um campo delicado, de apreciação das produções excelsas da humanidade. Na verdade, ela integra todas as produções visuais produzidas num dado momento histórico, de um espectro tão vasto que cobre uma ampla variedade de imagens artísticas e não-artísticas pertencente a um não menos diferenciado número de disciplinas e áreas do saber a que se soma um conjunto gigantesco de imagens e objetos produzidos nas dinâmicas vivas da vida quotidiana. Um dos contextos mais importantes da Cultura Visual é o chamado contexto de receção, ou apreciação, da imagem. A Cultura Visual faz também usos de uma estética da receção.

A estética da receção (também denominada “estudos de resposta do leitor, Impacto/audiência/público”) é um ramo dos Estudos de Crítica e Escrita da História que se ocupa da impressão que a arte, o design e os meios de comunicação deixam nos observadores, da forma como os textos, as imagens e os objetos são “lidos”, interpretados, avaliados, usados e “consumidos” diferentemente por distintos usuários e grupos sociais. Dado que as pessoas variam

Gaston Bachelard (1994:149-152) argumenta que "a imaginação em miniatura é a imaginação natural que aparece em todas as idades (...) e ao utilizar a miniatura, Levinthal poderia ser visto como propondo algo que imaginamos a uma escala controlável (Chapman, 2012:146). Depois, há a acrescentar uma certa dimensão Kitsch, já visível neste projeto mas mais potente nos outros projetos fotográficos posteriores. E “o Kitsch não questiona nem interroga, e é exatamente isso que o Levinthal faz aqui; como já foi dito, ele explora as formas como imaginamos o holocausto e a realidade”. (Chapman, 2012:145).

Levinthal vai então rejeitar a seriedade da fotografia ao estilo documental, muito popular nos anos 60 e 70, optando por adotar uma relação mais lúdica e sintética com a história contemporânea e a cultura de massas a que pertence. Daí que se compreenda perfeitamente a sua preferência por figuras comerciais de hobby-shop, em plástico – a matéria icónica do século XX - em vez de figuras humanas de *carne e osso*. Para o fotógrafo foi a estratégia ideal para lhe permitir abordar atrevidamente temas que são sempre difíceis para qualquer artista, como o sexo (*Bad Barbie*), a guerra (*Hitler moves East*), a conflitualidade política, os imaginários especificamente norte-americanos (*Wild West*) ou o sempre candente racismo. Como marca “estilística”, as fotografias, de grande profundidade, dão aos seus brinquedos bélicos habilmente arrumados, um estranho sentido de vida, complicando e baralhando assim, crê-se que intencionalmente, a fronteira entre o real e o faz-de-conta. Os seus temas bélicos atestam a ambiguidade deliberada que há muito trespassa o seu trabalho, gerando questões sobre realidade, verdade, credibilidade e percepção.

segundo o seu género, raça, religião, idade, classe, nacionalidade, ideias políticas, gostos, etc., um mesmo filme produzirá diferentes reações. A retórica persuasiva dos filmes comerciais está desenhada para provocar implicitamente uma resposta comum ou "leitura preferente" por parte dos espectadores seja qual for a sua ideologia política, apesar disso os espectadores politicamente conscientes são capazes do que se denomina "descodificações opostas" ou "aberrantes" (Walker & Chaplin, 2002:104).

Se em vez de filmes colocarmos a fotografia de David Levinthal sob análise, vemo-nos na necessidade de fazermos *descodificações opostas* das inúmeras imagens que nos convidam a pensarmos numa outra retórica de guerra. Isto apesar de, aparentemente, a dimensão meio lúdica, meio kitsch, das suas construções cenográficas – a que chamamos o seu *mise-en-scène* - poder direcionar para a aceitação de uma espécie de banalização do estado permanente de guerra, como um dos destinos inexoráveis da humanidade. Os trabalhos fotográficos de Levinthal, a consciencializar-nos para a indelével permanência da guerra no imaginário ocidental, merecem uma especial atenção, pois no exagero e na repetição dos cenários artificiais bélicos parece haver, afinal, uma encapotada intencionalidade pacifista que se subtrai facilmente do teor das fotografias abaixo (Figura 4 e Figura 5).

O Stahlhelm (capacete de aço) alemão, objeto icónico da máquina de guerra nazi agressora que em 1939 colocou parte da Europa central, literalmente, a ferro e fogo, surge abundantemente como objeto simbólico da maquinaria de guerra neste projeto inicial de Levinthal. O soldado, meio fantasmagórico, meio desfocado, da Figura 1, quase que se pode constituir como essa personificação informe e desumana do mal, enquanto a sepultura anónima, da Figura 2, na neve invernal, parece apontar para esse vazio que fica, depois de tudo. O próprio *non-sense* da guerra e a inevitável relação com a própria morte.



Figura 4. David Levinthal. *Sem título*, da série *Hitler Moves East* (1972-1975) Kodalith Print.

Fonte: <https://www.manacontemporary.com/wp-content/uploads/2018/06/mana-contemporary-jersey-city-david-levinthal-hitler-moves-east-1-778x1024.jpeg>



Figura 5. David Levinthal. *Sem título*, da série *Hitler Moves East* (1972-1975) Kodalith Print.

Fonte: https://davidlevinthal.com/images/artwork-img/HME/HME_077.jpg

Parafrazeando Elizabeth Ellsworth e arriscando a mudar uma das palavras no seu título de capítulo na obra já atrás referida: *Quem é que este filme pensa que tu és?* (Ellsworth, 1997:23) para *“Quem é que esta fotografia pensa que tu és?”* aproximamo-nos também do *modo de endereçamento*, talvez o conceito mais interessante do livro de Ellsworth e aquele que pode ter aplicações tão díspares que podem ir da educação à teoria filmica (de onde se origina), sendo também utilizado pela crítica literária e artística e nos campos da sociologia e antropologia.

Filmes, como cartas, livros, ou anúncios televisivos são para alguém. Eles têm audiências intencionais e imaginadas. Também têm audiências desejadas. (...) O conceito de modo de endereçamento é construído sobre os princípios: de que um filme funciona para uma audiência; de que simplesmente deve fazer sentido para um observador, ou deve fazê-lo sorrir, tomar partido por um personagem, fazê-lo suspender a sua crença, fazê-lo chorar, gritar, sentir-se satisfeito no final – o observador deverá introduzir-se numa relação particular com a história do filme e o sistema de imagens. (Ellsworth, 1997:23).

Estas fotografias de David Levinthal são assim concebidas para uma audiência que, grosso modo, poderemos considerar planetária. No entanto, talvez façam mais sentido, ou um outro sentido, para os seus próprios compatriotas norte-americanos nascidos num país onde as armas automáticas de guerra (verdadeiras) se podem comprar num supermercado, apresentando a carta de condução como documento de identificação pessoal, o que tem levado aos resultados catastróficos que são de todos conhecidos.

Pensar uma produção artística a partir do conceito de (*modo de*) *endereçamento* permite ao artista pensar num hipotético público recetor assim como nos efeitos que se espera

ter sobre esse público. O conceito permite também uma determinada consciencialização para questões que podem emanar da relação entre “o social” e o “individual”, entre a obra de arte e a receção que se *deseja* para ela.

Questões como: Qual é a relação entre uma determinada fotografia temática e a experiência do espectador? Uma estrutura ou uma composição fotográfica (claramente artificial) e a interpretação do observador? Entre uma dada fotografia e uma dada emoção do observador? Enfim, por outras palavras, qual é a relação entre o “exterior” de uma sociedade, e aquilo que nela recorrentemente se produz – até mesmo uma guerra - e o “interior” da mente humana?

Na verdade, como bem sustenta James Donald (1991:2) os padrões que informam as ações das pessoas – como pensam, o que (realmente) “vêem”, o que desejam – “já são aspetos do ser social” que são. Ainda assim, o que se pode esperar de projetos artísticos como este de David Levinthal, é que as pessoas possam ainda manter um contacto com a história, com as implicações que determinadas ações no passado tiveram na arquitetura dos tempos que hoje vivemos. Ninguém tem dúvida que o ser se constrói no social. Tendemos a mudar perante experiências muito fortes. Visualidades inquietantes, como as que propõe Levinthal, podem dizer-nos que tudo o que tínhamos por supostamente adquirido – como essa paz eterna na sempre martirizada e fustigada Europa – afinal se desfez num ápice.

Agora com uma inversão da horda invasora que já não usa o icónico Stahlhelm alemão mas a letra Z. O que parece ser irónico nisto tudo, é que era essa a marca que o mítico herói Zorro, defensor dos pobres e desvalidos, desenhava, com a sua espada, na testa incrédula dos seus adversários vilões.



Figura 6. David Levinthal. *Sem título*, da série *Hitler Moves East* (1972-1975) Kodalith Print.
Fonte: https://davidlevinthal.com/images/artwork-img/HME/HME_BC_5_02.jpg

Agradecimentos

O autor agradece ao CIEBA o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Chapman, Anne (2012). The reality of imagining the Holocaust: David Levinthal's *Mein Kampf*. *eSharp*, ISSN: 1742-4542, nº19: Reality/ Illusion: 141-157.
- Donald, James (Ed.) (1991) *Psychoanalysis and cultural theory: Thresholds*. London: Macmillan Education. ISBN 978-0-333-46104-4.
- Ellsworth, Elisabeth (1997). *Teaching positions: difference, pedagogy and the Power of address*. New York: Teachers College Press. ISBN: 0-8077-3667-8.
- Freedberg, David (1991). *The power of images: Studies in the history and theory of response*. Chicago: Chicago University Press. ISBN: 978-0-226-26146-1.
- Levinthal, David; Trudeau, Garry (1989) (Edic. orig. 1977). *Hitler Moves East: A Graphic Chronicle 1941-43*. New York: Laurence Miller Gallery.
- Rodriguez, Jesús (2017). *As guerras do século XXI: tanques e ciberataques no mesmo campo de batalha* [Consult. 13/06/2018] Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/10/internacional/1486742896_396520.html
- Walker, John & Chaplin, Sarah (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro. ISBN:84-8063-542-8.

Notas biográficas

Leonardo Charréu é artista visual e professor no Departamento de Formação e Investigação em Artes e Design, na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa. É membro do CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes), do CIED (Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais) e do GEPAEC (Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Educação e Cultura). Os seus principais interesses de investigação são a Cultura Visual, a Educação Artística, a Pedagogia Cultural e os novos ambientes e dispositivos de aprendizagem, assim como as relações entre Arte e Cognição, tendo a Ilustração Científica como pano de fundo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6761-6964> E.mails: lcharreu@eselx.ipl.pt/leonardocharreu@edu.ulisboa.pt Morada: Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Departamento de Formação e Investigação em Artes e Design, Campus de Benfica do IPL, Estrada de Benfica, 1549-003, Lisboa, Portugal