

# O pesquisador em arte e certas relações teóricas-poéticas

## *The researcher in art and some theoretical-poetic relations*

Bárbara Mol<sup>1</sup>

**Resumo:** Em nome das discussões orientadas sobre o fim da história da arte e do desaparecimento/morte da crítica, propõe-se direcionar parte destes questionamentos para a quase inevitável pergunta a respeito do pesquisador em arte e sua tarefa. Busca-se reinterpretar e reler seu trabalho, em especial, refletir sobre sua escrita e investigação de ordem teórica e poética atuais, a fim de saber: seria possível sustentar seu discurso teórico crítico em um projeto sensível, penetrando no mundo das imagens?

**Palavras-chave:** pesquisador em arte, escrita, imagem, teoria de arte.

**Abstract:** *On behalf of guided discussions about the end of art history and the disappearance/death of criticism, it is proposed direction of these questions to the almost inevitable question about the researcher in art and his task. It seeks to reinterpret and re-read his work, in particular, reflect on his writing and research of theoretical and poetic order today in order to know: it would be possible to sustain its critical theoretical discourse on a sensitive project, entering the world of images?*

**Keywords:** *researcher in art, writing, image, art theory.*

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes, com linha de pesquisa em Artes Plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas (2016-2019). Mestre em Artes, na área de Arte e Tecnologia da Imagem, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014).

## Preâmbulo



Figura 1. Frame do filme “A Corrente: Marina Abramovic no Brasil”, autor desconhecido, 2012-2016.

Fonte: <http://www.iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>

No centro desta imagem há uma enegrecida sombra que parece sair de um lugar para tornar-se mais obscura. À sua volta é possível perceber a formação de uma abertura ou entrada em que a tal sombra mostra-se atenuada, mais irregular. Diante dela, à certa distância desta incalculável abertura, há um corpo cinza que caminha. À sua volta, formas rochosas estáticas induzem uma sensação de circularidade e constroem um espaço. É possível sentir seu movimento. Em algum momento, aquela mancha sem fundo encobrirá o corpo que caminha. Ou será o corpo que desaparecerá na escuridão?

O que está próximo de acontecer, se passa entre o passado e o futuro<sup>2</sup>, em um espaço sem medida: a mancha se aproximará para guardar aquele espaço à frente e o corpo dissimulando seu movimento se envolverá por todos os lados.

Por outra abertura, fora do quadro, percebe-se a instabilidade de uma sombra vulnerável, ora como um vapor frio, um gás espesso que parece bloquear o corpo à frente, ora como um borrão, uma porção opaca e fluída que o conduz por trás. Desta fenda, nem tão estreita e de pouca ventilação, é de onde se vê que quanto mais o corpo é envolvido pela sombra, que o impede e o impele, ao mesmo tempo, mais mobilidade e fôlego tomam a superfície. Como se um e outro se constituíssem, se recusassem, se confundissem a cada instante.

Mais adiante, de tempos em tempos, aparecem o corpo e aquela porção indeterminada em ação. De outra fenda, certos gestos permitem antever uma alteração por vir; ainda não sabemos exatamente o que é.

### De outras fendas

Em nome das discussões orientadas no campo da história da arte sobre o seu fim, pelo teórico e historiador da arte alemão Hans Belting, e das discussões no campo da crítica de arte sobre o desaparecimento/morte da crítica, conduzidas pela pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e crítica de arte brasileira Mônica Zielinsky, convém dar continuidade a esses questionamentos direcionando-os, em especial, para o pesquisador em arte e suas relações de ordem teórica e da poética atuais.

Diante da evidente exigência de se projetar e estruturar outros discursos, comentários e narrativas além daqueles válidos *a priori*, muitas vezes nem tão bem providos da capacidade de (e para) acompanhar o pensamento sobre a arte atual – devido à diversidade de suas experiências e de suas mudanças conceituais, acerca do seu sistema e suas relações com as categorias discursivas da história, filosofia e crítica de arte –, bem como a reivindicação por outros métodos para conhecer a arte – o que ela é e o que ela pode ser. É difícil evitar a dúvida, a quase inevitável pergunta a respeito do pesquisador e sua tarefa, ou, de como trabalharia e como poderia gerar certa perturbação, em seu meio e margem, no decurso de seus recursos investigativos?

<sup>2</sup> Importante marcar a influência do pensamento da filósofa alemã Hannah Arendt em seu livro *Entre passado e futuro* (2005), onde se encontra ainda uma citação à Kafka e seu ensaio *He*, que são imagens para este texto.

É válido esclarecer que esta proposta, formada, à princípio, pelas indagações a cima, não sofre de uma obsessão pelo novo no sentido de inventar uma análise fundamental, inaugural e inédita, ou da busca de algo nunca antes refletido e trabalhado metodologicamente.

A pretensão é investir em pequenos deslocamentos, por meio de modos de pensar e agir menos sistemáticos do que oblíquos. Para gerar alguma pertinência em questionar os vínculos teóricos e poéticos, tecidos por este tipo de pesquisador, é preciso deixar existir ao redor deles algumas fraturas, com a intenção de provocar a edição, a atualização e a ordenação dessa ligação, compartilhando-a no campo de conhecimento sensível da arte, com a história, a filosofia, a crítica de arte e com as práticas teorizadas do núcleo artístico, de modo mais intenso.



Figura 2 “André Malraux em sua casa em Boulogne”, Maurice Jarnoux, 1953. Fonte: <http://www.loeil-en-seyne.fr/pages09/artcultur.html>

Inicialmente, o objetivo é reinterpretar e reler o trabalho teórico do pesquisador em arte – que acontece nas ambiências artísticas – como um trabalho, em certa medida, poético, na

condição de estimular relações estreitas menos polarizadas entre as duas práticas da linguagem, a fim de produzir uma fecunda e honesta integração entre elas. Tarefa que vai diluir uma antiga separação entre uma prática voltada ao inteligível e outra associada à sensibilidade. Pois, acredita-se que “toda palavra tem por imanência uma imagem, à qual serve como fundação; toda imagem tem por imanência uma palavra, que lhe serve como ressonância” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p.11)<sup>3</sup>.

Se, mais uma vez, retomarmos as imagens disponíveis no preâmbulo, para o pesquisador em arte, este sujeito<sup>4</sup> das palavras e das imagens, interessa não somente tentar (e poder) encontrar outras entradas e aberturas em relação ao seu objeto de estudo. Mas, mais profundamente, saber das fendas dentro/fora de quadro que podem não se encontrar e convergir nesta incursão, cuja entrada pode ser a única saída.

De início, precisamente, há uma inelutável vontade de procurar rastros lentamente em espaços da palavra e em espaços para as e das imagens. Este tipo de pesquisador está sempre atrasado, perde a hora em meio aos seus arquivos, documentos, imagens e textos abertos à mesa. Entre seus [re]arranjos e suas interrogações, parece estar absorto a um lampejo que perdeu sua intensidade e à esperança de que brilhe de novo, por isso, chega bem depois (depois da imagem, depois do silêncio, depois do signo, depois do susto).

E, em meio a tal vontade, entende e aceita, depois de tentativas suspensas e abandonadas, a impossibilidade de atravessar certos lugares, sem ventilação ou de dimensões alargadas demais. Para si, mantém ativa essa impotência entre os limites e as brechas da análise, do pensamento, da escrita, da percepção, do contexto, da experiência. Isto é, da insuficiência em relação aquilo que investiga, cujo caráter enigmático parece dizer alguma coisa e, no mesmo instante, o oculta. Ou seja, a impossibilidade, a impotência e a insuficiência querem, juntas, assumir a existência de domínios impassíveis – de algo inalcançável, inatingível, de domínios que não serão irrompidos – por considerar a fragilidade e a resistência<sup>5</sup> daquilo que procura, de quem é procurado e daquilo que trabalha, simultaneamente.

O seu compromisso com a busca no momento contemporâneo não fecha os olhos para as relações com o passado, concentrando certa expectativa de catar e recolher algumas correspondências e incômodos, depoimentos e testemunhos, escritos e ficções como chaves de

<sup>3</sup> Fragmento de Luiz Pérez-Oramas, curador venezuelano da 30ª Bienal de São Paulo – *A eminência das poéticas* (2012), contida na Coleção Bienal, publicações da editora Hedra em parceria com a Bienal.

<sup>4</sup> Espécie de estudioso obstinado que ama as palavras e as imagens como os artistas e os escritores, que a seu modo projeta o indireto, o impasse, a impotência da expressão, por isso, trabalha sempre perto e para um outro. A figura deste pesquisador específico está fundida em certos artistas plásticos e visuais, que trabalham também sobre sua obra visual, conceitual, filosófica conjuntamente com a teoria, ou seja, criando também suas palavras, sem intenção de diferenciá-las. Contudo, a diferença pode ser de graus, nos processos de criação e sua objetivação.

<sup>5</sup> É importante marcar os sentidos que rondam esta palavra: defesa, força, dificuldade, imunidade, reação.

conhecimento<sup>6</sup>, ainda que em fragmentos. Mediador<sup>7</sup> que quer reconhecer restos, perdidos de sua unidade, e interpretar documentos visuais e textuais, clássicos e de agora, acerca da arte e sobre artistas, orientado, nem tão firme e nem tão oculto, por um legado vasariano<sup>8</sup> (instigante discurso histórico/biográfico que pode dar início a uma história da arte por uma história dos artistas). Este mediador propõe investir em um discurso em direção ao discurso do artista, um discurso que parte da imagem, da performance, do vídeo, do *happening*, da instalação, dentre outras obras artísticas, sem apresentar e sem desvendar o último sentido das obras.

Pois, o tempo em que se considerava a escrita somente como uma atividade pedagógica, de direcionamento do gosto do público, como julgadora de certos valores normativos e como uma atividade que revelaria a verdade, ainda oculta na manifestação artística, não perdura mais. Nem a ideia da escrita como complemento de uma obra plástica e visual, principalmente, depois do pensamento da Desconstrução do filósofo Jacques Derrida (1930-2004).

De maneira mais objetiva, não interessa mais que perdesse esse tipo de escrita que abandonou, já há um tempo, a função de modelar padrões e modelos em relação a um suposto esclarecimento em direção ao público. E, particularmente, com o propósito final de julgar os artistas e avaliar suas obras, uma vez que o próprio artista tomou a palavra e divulgou sua crítica e teoria em respostas aos críticos, em manifestos e nos mais diversos meios<sup>9</sup>.

A escrita em arte de qualquer pesquisador contemporâneo não é praticada em nome de completar uma suposta parte ausente, que faltaria à obra de arte no momento de seu encontro com o espectador, com o público. A escrita sobre arte não é uma construção domesticada, calculada em favor de uma clareza radiante e uma certeza total de sua função. Tão pouco serviria para traduzir e decodificar a imagem e o sensível do acontecimento artístico ou como uma ferramenta para desvendá-la aos olhos do leitor.

Neste contexto, a escrita compreende a ausência como parte constituinte da coisa, talvez por considerá-la essencial e inerente a sua própria constituição linguística, isto é, a ideia de falta como algo existente, que participa como presença. Portanto, a escrita, da qual se ocupa o pesquisador em arte, atua para pluralizar e adicionar sentidos em torno dos que já estão sem-

<sup>6</sup> Segundo Giorgio Agamben (1942-), o rastro é uma chave de conhecimento, que está em ausência e em presença, aponta que se diminuirmos as possibilidades de que os passos deixarem marcas, será diminuída a capacidade de reconhecimento, de se perceber algo por meio de suas marcas (AGAMBEN, 2012, p. 112).

<sup>7</sup> A questão da mediação não será tratada neste texto, mas aqui o termo se refere e se relaciona menos com o público geral de uma exposição, por exemplo, do que com outros pesquisadores, educadores, estudantes de arte, artistas e leitores que querem participar desses temas.

<sup>8</sup> Giorgio Vasari (1511-1574), pintor e arquiteto italiano, escreveu *Vite* (Vida dos artistas), sobre artistas do Renascimento, em 1550.

<sup>9</sup> Declarações potentes como as de Joseph Kosuth (1945-), Lygia Clark (1920-1988), Hélio Oiticica (1937-1980), Júlio Plaza (1938-2003), se tornaram históricas. FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de. *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.



pre ali presentes, tornando-se, então, suplemento<sup>10</sup> – no sentido conceitual de Jacques Derrida. Caso a obra e as manifestações artísticas incitem e evoquem um determinado discurso, a qualquer momento, este se constituirá como seu suplemento, como uma superposição fotográfica, em que um objeto opaco é posto sobre outro, gerando uma dupla imagem.

Este pesquisador está interessado em legitimar seus atos menos porque ronda em órbita<sup>11</sup> objetos formados e formatadores da arte, associação antecipada pelo seu nome, do que singularizar seus procedimentos associativos, linguísticos, teóricos, imagéticos e, algumas vezes, cerrados. Sua prática de estabelecer relações conceituais, pela cadência das argumentações e [des]jordanções entre as histórias, as críticas, as filosofias e as imagens da arte, é o que edifica seu projeto, ainda tentando processar convenientemente certos sinais sísmicos gerados pelas convenções rachadas<sup>12</sup>, em meio aos acontecimentos artísticos anteriores, em especial, a efervescente década de 60 e 70, do recém século passado.

Durante este período, as convenções postas à prova referem-se tanto aos objetos artísticos e seus dispositivos de apresentação até então expostos<sup>13</sup>, quanto aos limites conceituais e institucionais da arte. Mesmo com uma escassa listagem de proposições que se tornaram paradigmas, é possível situar a questão com os artistas: Joseph Beuys com *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), John Baldesari com *What is painting* (1968), Allan Kaprow e seus *happenings* como *Fluids* (1963), Carolee Schneemann com *Up to and Including Her Limits* (1973), Micha Ullman e a ação *Messer – Metzger* (1972), Hans Haacke e a proposta *Moma Poll* (1970), Marina Abramovic e Ulay em suas performances como *Imponderabilia* (1977), Paulo Brusky e sua placa “O que é a arte? Para que serve?” (1978), Nelson Leiner e “O Porco” (1966), Lygia Clark e a experiência “Baba antropofágica” (1973).

Dentre outras proposições, como as exposições *When attitudes become form*, organizada por Harald Szeeman, em 1969 (Suíça); *Information*, curada por Kynaston McShine, no Moma, em 1970 (Nova York); no Brasil, a coletiva “Opinião 65”, organizada por Jean Boghici e Ceres Franco, no MAM do Rio de Janeiro, em 1965, no mesmo museu, a exposição “Nova Objetividade Brasileira”, organizada por artistas e críticos de arte como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Carlos Zilio, Mário Pedrosa, dentre outros, em 1967; a “Proposta 65”, organizada por Waldemar Cordeiro, na MAB-FAAP, em São Paulo; “Do corpo à terra”, organizada por Frederico Moraes, em Belo Horizonte, 1970.

<sup>10</sup> SANTIAGO, Silviano (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Francisco Alves, 1976, p.88.

<sup>11</sup> Neste sentido, o pesquisador executa uma trajetória centrada e ao mesmo tempo uma vigília distraída.

<sup>12</sup> Ou já teríamos nos acostumados aos movimentos de transgressão na arte?

<sup>13</sup> Ainda que os *ready-mades* tenham aparecido antes, nas primeiras décadas do século XX, quando Marcel Duchamp (1887-1968) cria “Roda de bicicleta” (1912), as manifestações iriam se ampliar a partir da década de 1960 em regiões da Europa e em países como o Brasil, Argentina, os EUA e o Japão, por exemplo.



O que importa saber neste contexto, portanto, é que as experimentações artísticas daquela época expandiram radicalmente um cenário que foi alargado, algumas vezes rompido, para recomeçar e religar as intensas relações entre a arte e a vida, a obra e o mundo. O que traz à tona, não aquilo que se dilacera – obras, regras e atitudes artísticas, mas a habilidade radical dos artistas de se submeterem às experiências em si, a capacidade de produzir e difundir um certo comportamento provocativo – por meio de suas ações cotidianas e operações sensíveis – de se expor ao risco e, talvez, ao pior deles, o de não serem percebidos como artistas, assim como o de não perceberem sua proposta em arte.

Consequentemente, o pesquisador em arte dever-se-ia perguntar sobre os riscos que se expõe ou sobre que tipo de experiência se submeteria em presença da arte.



Figura 3“Lina Bo Bardi, cavaletes de cristal no salão do Museu de arte de São Paulo”, autor desconhecido, 1968. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/tag/lina-bo-bardi/page/2>

### **A tarefa do pesquisador e como ele poderia atuar**

A gestão da teoria e da poética, como uma única e mesma disposição, leva o sujeito que a conduz a perceber que também é conduzido, isto é, todo trabalho trabalha seu pesquisador, toda ação em arte é uma ação em si mesma, toda prática também recai sobre quem a pratica.

Por conseguinte, leva-o a compreender que “tudo o que é definitivo tem ainda um no entanto e um mais” (TAVARES, 2014, p.39)<sup>14</sup>. Este “definitivo”, suponhamos, seria pensar somente no planejamento a ser executado, a dedicação conferida aos seus elementos, às plataformas, aos dispositivos da arte. O “no entanto” da citação seria os processos de cruzar imagens, literaturas, contextos desgovernantes da linha reta, da razão absoluta e de uma lógica dura.

Estes processos são em parte movediços, devido à natureza de seu objeto de estudo, nos quais o que se move e se flexibiliza é justamente aquilo que adere à curva, sobrevivendo ao vento, resistindo ao risco. Ao passo que processos extremistas, severos e rígidos, justamente pela sua dureza, que não é a mesma coisa de um método obstinado, são os primeiros a sofrerem danos irreparáveis em sua remanescência.

O fazer do pesquisador em arte em sua dimensão conceitual possibilita alguns deslocamentos, age com flexibilidade com a finalidade de manobrar arquivos e documentos históricos, poéticos e visuais, assim como sua trajetória declara seu programa teórico-poético que enuncia o intuito de engendrar um pensamento (ou reter seus fragmentos), em especial, um pensamento coerente à sua possível tarefa atual<sup>15</sup>.

Consciente de adotar e atribuir um saber e um não saber, de expor paradoxos, entaves, contra pensamentos, o pesquisador em arte atual poderia investir em seus projetos articulando ações como a de indeterminar o determinável, tornar incondicional o condicionável, propor às imagens (de qualquer categoria e meio) outras passagens e vias, outros ex-travios. E, ainda, como dirá Roland Barthes (2009), inexprimir o exprimível, em uma tentativa de desvelar mais linhas de força capazes de montar outra narrativa.

Mas como isto seria possível? De que maneira montar outra narrativa para além do binômio inexprimir o exprimível? Como fazer acontecer tal conversão?

O jogo de palavras criado por Roland Barthes, presente em seus ensaios reunidos em “Crítica e Verdade” (2009), parece nos confundir quando reverte e modifica o sentido propriamente do que ele parece fazer. Como ver, então, algo construtivo desta privação impressa no prefixo de origem latina “in”?

Talvez, inexprimir, mesmo significando algo contrário de exprimir, quer tomar um posto diferente, de modo que poderíamos reler os termos por: não explicitar o manifesto, calar-se diante do enunciado e, ainda, estender o acesso ao discurso, fazê-lo funcionar em outro enunciado e manifesto.

Como um grande amante das palavras, é preciso entrar neste jogo com Barthes para entender suas regras. As palavras podem nos conduzir, desta forma, na imensa privação que a palavra vive quando tenta domar as experiências e os acontecimentos da e na arte. O que está colo-

<sup>14</sup> TAVARES, Gonçalo M. *Os velhos também querem viver*. Rio de Janeiro: Foz, 2014.

<sup>15</sup> Tanto quanto o fazer do artista, do poeta, do historiador, do filósofo, do arqueólogo, etc.

cado aqui é a necessidade de não dizer o já dito, de não ecoar a alta fala do mundo, mas sim, tratar do pouco declarado e evidente – ainda que não esteja escondido –, tratar do sem lugar, do insensato. Como atualmente, de modo pungente e fascinante, nos lembra o historiador e filósofo de arte Georges Didi-Huberman (1953-), principalmente em seu livro “Diante da imagem” (2013), fundamental referência para esta escrita que já começou em uma anterior noção adorniana: a de não fazer desaparecer o momento do incompreensível à custa de explicações, mas compreender a própria incompreensibilidade<sup>16</sup>.

No sentido de desenvolver esta noção de Theodor Adorno (1903-1969), existem atualmente um vigente processo que reconhece o vigor e a indispensável atualização das referências teóricas desde Vasari e sua obra sobre a vida dos artistas, Erwin Panofsky (1892-1968) e os estudo iconográfico das imagens, Walter Benjamim (1892-1940) e a questão do historiador materialista e seu processo de montagem, Aby Warburg (1866-1929) e a ciência sem nome ou a iconologia, Michel Foucault (1926-1984) e a arqueologia do saber, Hans Belting (1935-) e a questão de um outro enquadramento para a história da arte, e Georges Didi-Huberman e sua grande pesquisa sobre o cohecimento das formas e montagem, para citar alguns. Esta indispensável atualização é um esforço que estes autores conduziram e conduzem a fundo para colocar em movimento o pensamento e as noções acerca da arte.

Quais teorias este pesquisador poderia restaurar, reformular, rejuntar, reenquadrar para ser produtor de uma possível narrativa em acordo com a produção do artista atual? A situação, então, exige uma pergunta mais direta. O pesquisador em arte, hoje, sustentaria seu discurso teórico-crítico em um projeto sensível, penetrando no mundo das imagens?

### **Provisória conclusão**

Para tomar fôlego a fim de prolongar tal pergunta, sem descartá-la, o pesquisador em arte ainda construirá artisticamente espaços proliferadores/incorporadores de sentidos em meio ao seu trabalho com princípios identificáveis e criteriosos, capazes de interrogar sua própria visão, e de obter uma tomada de posição contra e diante das forças universalizantes, massificantes, homogeneizantes, que querem reger sozinhas e absolutas as atividades humanas. Pois, sabe que a história, a teoria e a crítica de arte são uma e só coisa se formando em uma zona de intervalos contínuos, contribuindo para a sofisticação do sensível, não a sua cristalização, em sua forma mais sutil e coerente.

Importa ainda, tornar visível que, se os artistas e suas obras são os que abrem o caminho e criam possibilidades, o pesquisador em arte será aquele que, por meio de outro fazer, por

<sup>16</sup> ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 382.

outros esforços, não deixará que o mesmo caminho se feche, na medida em que está disposto a inventariar e a remanejar considerações teóricas, com a finalidade de restaurar o lugar simbólico da arte, o lugar do artista e manter viva as querelas do que a arte é e se torna.

Neste exercício de pensamento, o que está posto como provisório é uma escolha em torno do fazer do pesquisador em arte, em respeito ao que há de mais vivo nas tarefas e nos gestos dos artistas e da arte atual, ao que há de mais inerente à germinação de toda teoria, que consiste de uma poética e de toda poética que ecoa certa(s) teoria(s) que lhe serve de ressonância.

Contudo, esta teoria permanece leal à palavra do artista Allan Kaprow, em 1971: “Palavras imortais são apropriadas apenas para sonhos imortais” (KAPROW, 2003, p.225).

### Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragmentos de uma Teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

KAPROW, Allan. *A educação do Não-Artista parte 1 (1971)*, Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 4, nº4, março de 2003. Disponível em: <<http://www.concinnitas.kinghost.net/index.cfm?edicao=4>>. Acesso em: 10 abril 2016.

ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, v. 16, n. 27, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/issue/view/1205>>. Acesso em: 18 abril 2016