

ABSTRACT: In a group of interviews, the subject "identity" was proposed for some artists participants of the II Mercosul Visual Arts Biennial.

KEY WORDS: Identity; territoriality; contemporary art

RESUMO: Em um conjunto de entrevistas, colocase em pauta o tema da identidade para alguns artistas participantes da II Bienal Mercosul de Artes Visuais

PALAVRAS-CHAVE: Identidade; territorialidade; arte contemporânea.

MARIA AMÉLIA BULHÕES

Identidade-
territorialidade
no contexto
da II Bienal do
Mercosul



A idéia de que a identidade pode ser também abordada como territorialidade e de que, de certa forma, estes dois conceitos confluem é apontada por diferentes autores, como bem observa Annateresa Fabris.¹ Partindo desta premissa, consideramos significativo realizar um conjunto de entrevistas com alguns artistas integrantes da II Bienal Mercosul de Artes Visuais – que teve como tópico *Identidades* – como parte de nosso projeto de pesquisa *Territorialidades na Arte Contemporânea: cartografia de subjetividades*.

A seleção dos artistas foi bastante arbitrária; consideramos as possibilidades de realização das entrevistas no pouco tempo que cada um deles aqui dispunha, e de elencar uma representação de diferentes países. Os artistas apresentados são: **Gonzalo Diaz**, do Chile; **Agueda Dicancro**, do Uruguai; **Mário Opazo**, da Colômbia; e **Lúcia Koch**, do Brasil. A cada um deles foi feito o mesmo conjunto de perguntas, cujas respostas foram agrupadas para fins de apresentação. Como pode ser observado nas argumentações, alguns deles falam de sua obra em geral, e outros se restringem àquela que está sendo apresentada na II Bienal. Assim, a questão da identidade-territorialidade é abordada, em alguns casos, a partir de um trabalho concreto (que se pode ver nas fotos que acompanham

este artigo) e, em outros casos, em termos gerais.

Na elaboração das perguntas estiveram presentes alguns dos conceitos com os quais estamos trabalhando em nosso grupo de pesquisa. Dentre eles, destacamos o de dominação simbólica, inerente à relação centro-periferia, em que se insere a produção plástica na América Latina. Interessou-nos, na realização das entrevistas, dentre outros aspectos, abordar questões que propiciassem observar como os artistas percebem as nuances de dominação simbólica presentes nas relações centro-periferia e em que medida a territorialidade é reconhecida como uma forma de identidade.

Sobre a temática da dominação simbólica nas relações entre os centros artísticos e as periferias escreveu Ginsburg em um conhecido estudo sobre a arte na Itália renascentista:

A adoção obrigatória de modelos estilísticos e iconográficos provenientes do centro, a elaboração no centro de códigos estilísticos diferenciados, válidos uns para a metrópole e outros para a periferia, o seqüestro dos bens simbólicos do país dominado, o fluxo dos melhores talentos da periferia para o centro e o fluxo em sentido inverso, de produtos de elevado potencial simbólico do centro para a periferia- tudo isto são formas episódicas em que se manifestam os modos de dominação.²



Considerando que no Renascimento, com Jorge Vasari, se gestaram as condições de uma história da arte monocêntrica, que perdurou hegemônica até bem pouco tempo, é fácil compreender por que, na maioria dos textos de intelectuais latino-americanos que se debruçaram sobre o tema da dominação simbólica,³ são apontadas idéias bastante similares às de Ginsburg, ainda que sob distintas abordagens.

Entretanto as condições de um território globalizado impostas na última década parecem, contraditoriamente, colocar condições de ruptura com uma história da arte monocêntrica e linear, abrindo-se espaços para a afirmação de diferenças que se expressam na ênfase das particularidades locais, o que poderia apontar para a quebra de tradicionais hegemonias e, talvez, para a implantação de outras formas de dominação simbólica.

É interessante observar como, inseridos nessas problemáticas pela sua própria condição de latino-americanos, os entrevistados se colocaram em relação à situação de periferia artística em três diferentes posições: na aceitação passiva, na reação de resistência ou na

negação dessa situação. Entretanto as perguntas elaboradas de forma um tanto quanto circular em relação ao tema central permitem que, muitas vezes, um mesmo artista se alterne entre essas diferentes posições. Isso reforça a idéia de que alguns paradigmas estão em alteração, e os atores lidam nos limites dos mesmos. Por isso, consideramos fundamental explorar a riqueza dessas falas em que se elaboram as identidades pessoais e coletivas.

Observar as diferentes maneiras como os artistas vivem essas complexas circunstâncias e como nela estruturaram suas estratégias estéticas, tanto através de seus discursos verbais quanto de seus trabalhos plásticos é uma das propostas de nossa investigação. Como o discurso verbal, exposto nas entrevistas, se articula diretamente com o discurso visual (obras), estas últimas estão documentadas fotograficamente junto ao texto. Expomos, assim, um conjunto de depoimentos que integra o início de um trabalho de pesquisa que se propõe a emergir no universo simbólico da visualidade contemporânea a partir do testemunho de seus próprios autores.



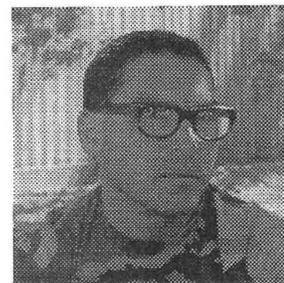
Agueda Dicancro



Gonzalo Diaz



Lúcia Koch



Mário Opazo



• ***Você acha que seu trabalho se refere a alguma cultura, área ou território determinado?***

M.O. – Há algum tempo o meu trabalho está refletindo sobre o apagamento dos limites em situações concretas de ordem social e política. As situações que me impactavam eram as pessoas expulsas de seu próprio território. Havia, na minha experiência, a situação de ter sido também um exilado político do Chile na Colômbia. Contudo, percebi que a reflexão sobre o desaparecimento dos limites do território devia ser abordada como uma investigação muito mais universal que se assemelhava a outros tipos de situações, e passei a aproximar-me do conceito de deslocamento não tão ligado a uma situação política, mas a uma exigência que a contemporaneidade faz ao homem, uma exigência de constante movimento. De cruzar as fronteiras entre as disciplinas, de cruzar as fronteiras entre os interesses conceituais, de cruzá-las também quanto à sua vida cotidiana. De habitar espaços sem identidade, habitar lugares, não-lugares, como aeroportos, estações de metrô, elevadores, supermercados. Comecei a entender o conceito de "deslocado" não como um conceito político, mas, sim, como um conceito exigido para todo o homem contemporâneo, pela época, pelos meios onde estamos incluídos,

passando sempre de espaços concretos, reais a espaços virtuais, ambos habitados com a mesma intensidade. Neste projeto (*Move-home/II Bial do Mercosul*) não há uma idéia do indivíduo que marca sua diferença a partir de seu lugar ou de seu território. É mais uma reflexão sobre o instinto gregário, o instinto de família. O grande emblema, a bandeira grande, assinala um tipo de território muito mais diluído. *Move-home* não é uma casa, não é *house*, é *home*. É o conceito que se move. Neste tipo de deslocamento há atitudes nômades e sedentárias.

L.K. – Alguma cultura em especial, não, acho que não. Talvez a minha particular, aquilo que eu cultivo. Mas eu acho que ele se refere a várias áreas. Quando ele toca na experiência perceptiva do espectador e do autor, enfim, de todas as pessoas trazidas para o lugar de observadores, acaba falando a várias áreas: da ciência, da arte. Por outro lado, é difícil ver se em mim eu identifico alguma marca, algum território. Acho que ele demarca pequenos territórios meio concretamente. Quando propõe uma experiência para o observador, ele demarca um tempo e um espaço, onde ela acontece. No caso desse trabalho, o espaço criado é de alguma maneira descrito pelo movimento da luz ao longo dos dias e semanas. Durante o dia, a luz atravessa de fora para dentro. À noite ela se expande para a sala toda.



A.D. – Não, creio que minha obra é universalista, que toca toda a cultura do mundo, porque vejo o ser humano com seus problemas, com suas felicidades, suas desgraças. Então, eu não posso me centralizar somente nos problemas de meu país.

G.D. – Uma parte de meu trabalho trata expressamente sobre este assunto: da territorialidade como uma noção que recoloca ou faz mais concreta a noção de identidade cultural. Para que exista essa noção de território, tem que haver um ato anterior, que signifique *marcar* algo. Uma marca que eu faço, ou uma marca que está feita sobre mim por algum antecedente cultural ou biológico. Mas é importante a questão da marca e também a relação entre a noção de território e a noção de paisagem. Em geral, trabalho com a noção de paisagem como uma mirada ideológica sobre a natureza, ou sobre um campo inexplorado, um campo livre.

• Há, na sua obra, certo traço ou traços que dêem indícios de que você pertence a algum lugar específico?

M.O. – Estes traços já desapareceram. Em meu processo, fui muitas vezes entendendo o contexto como uma coisa concreta, de relações íntimas e muito diretas como a verdade dos materiais, a verdade dos objetos e dos lugares. O que mais me interessa é que

cada idéia se possa resolver de distinta forma, com distintos meios, distintos materiais, sem que haja um matrimônio entre uma coisa e outra. Não me interessa buscar o "eu" dentro de mim. Interessa-me buscá-lo a partir da relação externa, da relação com as coisas, os espaços, as pessoas.

L.K. – (sobre a obra "Gabinete") Acho que no sentido mais do tempo do que do espaço, ele demarca um território, embora possa ser enquadrado nessa noção de *site specific*. Por isso, talvez, ele a princípio parece falar de um lugar no espaço. Eu acho que ele é muito mais um lugar no tempo, e isso eu posso estender para a minha produção em geral e tem a ver com identidade também. Estes "traços" ou "indícios" mais ligados a situações geográficas talvez possam ser vistos por alguém de fora; não consigo identificá-los.

A.D. – Sinto-me cidadã do mundo. Se você está se referindo a uma arte americana, bem, suponho que qualquer pessoa seja o reflexo da vida e do lugar de onde vem. Eu creio que estou refletindo tudo o que me rodeia naturalmente. Entretanto, mais do que em um país determinado, penso no mundo, em toda a gente, em toda a sociedade, porque o que acontece na Bósnia e na Chechênia não me é indiferente.

G.D. – Parece que sim. Há indícios disso, pelo que tenho escutado de outras pessoas. Por exemplo, críticos ou curadores que vêm da Europa ou dos



EUA, vêem neste trabalho uma característica especial, e eu não sei muito em que consiste. Eu imagino que é uma certa complexidade, uma certa profundidade de procedimentos. Um barroquismo nos procedimentos de trabalho, que vai outorgando profundidade aos trabalhos, parece que é o que as pessoas de fora, as pessoas de outros lugares vêem, coisa que eu não percebo de uma maneira imediata. Eu teria que repensar esta questão para perceber isto (sempre um artista é o pior leitor de sua própria obra).

• ***A sua produção varia de acordo com o local em que você está trabalhando?***

M.O. – Sim, sempre. É muito difícil enviar fotografias para os catálogos antes das mostras. Sempre aparecem fotos nos catálogos que são de maquetes e possíveis utopias de montagem, porque é difícil viajar antes, ver os espaços. Quando não se pode, se faz através de fotografias. Mas o meu trabalho sempre busca uma atitude flexível. Interessa-me reconhecer no lugar uma lição, uma lição de sua arquitetura ou de sua topografia, e aceitá-la; ou propor outras regras de jogo.

L.K. – Esse trabalho, por exemplo, não teria uma variação para outro lugar, ele só existe aqui. Isto não quer dizer que eu só trabalhe desta maneira.

Eu posso produzir trabalhos que tenham uma certa autonomia em relação a lugares em que são instalados ou apresentados. Eles podem existir em vários espaços, com condições de luz mais controladas, mas acho que eu tenho mais prazer fazendo coisas assim como essa que pertencem aos seus lugares, que são, de certa forma, intensificações do lugar que já existe. Para mim, isso (o Gabinete) é muito o que o lugar já era, só que mais intenso.

A.D. – Fiz esta proposta especialmente para a Bienal (do Mercosul), porque há muito tempo já a tinha na cabeça e a realizei como sendo a última cena do século. Mas, mais do que um tema determinado, pode ser uma cena de outras situações, a situação criada ou as sensações vividas pela pessoa que a observa, desde quando entra na sala. A mim interessa muito que as pessoas que vêem minha obra não se fechem no que eu queria dizer, e sim que a obra seja aberta, que possam pensar coisas pessoais. Isto é o que eu mais gostaria de obter. Não me agradaria enclausurar minha obra num tema determinado.

G.D. – Não sei se varia tanto, mas, em muitos casos, se faz específica para este lugar, não somente considerado como um lugar arquitetônico, mas também como um lugar cultural. Por exemplo, este espaço arquitetônico é também o da Bienal do Mercosul, que tem um contexto arquitetônico e cultural. Em outro lugar, seria diferente,



especialmente no caso deste tipo de obras chamadas *sites specifics*, feitas para conotar, para denotar o espaço, o lugar, o *locus*.

• ***De que maneira você percebe, no seu trabalho, a interferência do lugar em que você está inserido?***

M.O. – Minha formação como escultor foi com o minimalismo. Tive influência de Richard Serra, Richard Long e apreendi deles os grandes formatos. Logo comecei a trabalhar a partir do conceito de apropriação de espaços específicos, em que é preciso levar em conta as potências conceituais, históricas. Todos os tipos de potências e de estruturas invisíveis desse lugar. Eu trabalhei muito tempo a partir disso. Agora isto não me preocupa muito. Ou se resolve o problema como intervenção em um lugar específico, ou se resolve como um "desenhinho", ou uma foto. A idéia sempre vai me revelar o meio com o que eu vou trabalhar.

L.K. – Eu não acredito em lugar neutro. Uma galeria, por mais "cubo branco" que seja, interfere. O espaço sempre existe, ele não é imaterial, ele está ali. Ele sempre é uma presença. É impossível acreditar que ele não vai interferir, que se tem controle sobre todas as condições, ou que existe um espaço ideal. Aliás, se diz muito "esse não era o espaço ideal, mas foi adapta-

do". Para mim ele é sempre adaptado, mesmo para essas peças que eu considero mais autônomas, que podem existir em vários lugares...

A.D. – As interferências poderão ocorrer enquanto estou trabalhando. Faço o possível para levar até o fim a idéia que tenho sobre o que quero fazer. Se faço um projeto, trato de realizá-lo. Não tenho nada que me impeça. Os únicos impedimentos viriam de mim mesma. Mas não tenho nada que me impeça de mostrar o que eu sinto, o que eu quero. Há espaço para todas as expressões.

G.D. – Nesse tipo de obra trato de fazer com que o espaço aceite a obra e que a obra devolva essa receptividade, conotando o espaço, remarcando-o, fazendo-o visível.

• ***Como você concebe a noção de identidade na sua produção artística?***

M.O. – É um tipo de identidade que se constrói como se constrói a imagem na moda. A moda não funciona como uma situação de massas porque existe a possibilidade de escolher. O meu trabalho está sempre se alimentando do conceito de identidade a partir da relação que o homem tem com o exterior. A informação que vem de revistas, de televisão, rompe qualquer tipo de fronteira territorial. É um



tipo de informação que nos exige mais porque vemos, escutamos, tocamos. Tudo ao mesmo tempo. É uma proliferação de sensibilidades e de utilização dos sentidos. A identidade que eu busco é uma identidade que se constrói a partir do desmanche dos limites territoriais, geográficos, políticos. É um tipo de identidade que aponta muito mais para o indivíduo, para o homem em geral, universal.

L.K. – Vou falar em origem, mais do que em cultura, e manter o foco no trabalho. Eu acho que a maneira de associar cores e efeitos da presença da luz no espaço e no tempo tem a ver menos com composição plástica e mais com uma forma de criar estruturas. É muito mais um raciocínio ligado à linguagem lógico-matemática do que a um raciocínio pictórico ou a uma leitura de imagens. Na verdade, você pode encontrar em Lichtenstein, em Mondrian, em um monte de gente, isso de que eu estou falando. No meu caso, a origem dos pensamentos está menos no campo da arte, do que na lógica. Minha mãe é pesquisadora em matemática, a linguagem da matemática moderna sempre foi familiar. Cor para mim é um atributo de blocos lógicos. Então, se é possível encontrar a origem em algum lugar, é nesse: eu, criança, no início dos anos 70, brincando com jogos e

Penso que a identidade se cria tratando-se de criar uma expressão própria.

materiais criados pela matemática moderna.

A.D. – Não a tenho muito claro, mas sempre que vêem minha obra, dizem que é distinta da de outros lugares. Penso que a identidade se cria tratando-se de criar uma expressão própria. Mas os outros é que têm que dizer se eu tenho uma identidade... eu acho que sim. Uma identidade que, além de ser pessoal, penso que é local também, pois não ignoro o fato de que vivo em um país determinado.

G.D. – Tem a ver com essa complexidade de procedimentos, com essa complexidade barroca de procedimentos. Há várias camadas de sentido ou vários níveis de discursos. Não sei se uma obra pode carregar um sentido sempre. Se estamos aqui e vemos o pôr-do-sol, ou, se vemos um rio que corre, ninguém precisa perguntar o que significa isto. É como se a natureza fosse uma máquina que produz sentido inevitavelmente. Também a obra pode ser entendida somente como um fenômeno, de um ponto de vista fenomenológico. Claro, esta é uma tentativa de estabelecer conexão entre identidade e sentido. Já me perguntaram se eu me sinto latino-americano, se eu me sinto chileno ou o que significa ser chileno. Latino-americano também me parece que é um conceito demasiado geral, (tem pouco a ver, por exemplo, um

chileno e um venezuelano; são espíritos muitos distintos). Mesmo no Brasil, imagino que há muitos tipos de identidade. Mas parece que algo adere em toda produção artística desta região de alguma forma, e eu creio que isto se dá na dimensão política. Provavelmente obras produzidas em outros lugares do planeta estejam um pouco mais mediadas, talvez um pouco mais formais. Aqui eu creio que as obras sempre têm uma dimensão política mais ou menos à flor da pele.

• ***Você acha possível que uma produção artística seja, simultaneamente, local e global?***

... todas as obras da história da arte são provincianas.

M.O. – Creio que o artista deve ser polifacético em sua atitude e saber quais são os objetivos de uma exposição, qual é o problema a refletir. É preciso focar o trabalho para os objetivos da exposição, sem mudar os interesses próprios. Aí entram preocupações de ordem macro/micro. Também é possível abordar problemas especificamente políticos, ou simplesmente estabelecer uma relação entre o homem e o mundo, ou entre o homem e a natureza.

L.K. – Acho difícil pensar nestes termos. A palavra "global" parece ligada a uma suposta homogeneização entre as culturas contemporâneas, que seria

dada pela tal "globalização", uma espécie de comunicação sem fronteiras. Acho que essa idéia é usada para abafar as distâncias e diferenças, tem uma implicação ideológica que não nos interessa. Não gosto de usar. Já "local", acho uma noção importante, pois traz o lugar de onde surgem o artista e o trabalho para o primeiro plano, e também considera a influência que os espaços naturais ou construídos, a experiência e a memória têm sobre nós.

A.D. – Totalmente. Quer dizer, as coisas de meu lugar, quando as mostro fora, falam do meu país, e isso é identidade. Eu quero fazer propostas pensantes. Quando fiz na Bienal de Veneza um muro de persona-

gens, no Uruguai pensava-se nos desaparecidos. Naturalmente, havia outras conotações americanas, por causa do uso de palavras como *paz, justiça, injustiça, solidariedade*. Essas palavras são comuns em todas as partes do mundo. Quando fiz isto em Veneza, diziam que poderia ser o holocausto. Mas também ficava claro que não era uma expressão européia.

G.D. – Sim. Eu creio que a única forma de que uma obra seja global é que seja local primeiro. Que responda a uma determinante provinciana, da província de alguém. Sempre foi assim. É a única forma de que essa obra tenha a possibilidade de ser universal é que



primeiro cumpra com os requerimentos biográficos próprios da província. E, nesse sentido, eu creio que todas as obras da história da arte são provincianas. Não creio que exista arte internacional. Se existe, é uma “arte de férias”, de turistas. E esse é um problema que eu tenho com respeito ao *site specific*. Eu tenho problema com essa noção, porque há uma espécie de turismo cultural.

Por exemplo, fiz três obras similares a esta, com um sistema de andaimes que suporta um edifício. Em Santiago, fiz uma em uma sala mais ou menos deste tamanho, que estava no subterrâneo do Museu Nacional de Belas Artes. E, ao invés dos tubos fluorescentes como estes, tinha um texto de neon que percorria todo o perímetro e correspondia a um parágrafo do código civil do Chile. Eu poderia ter feito alguma investigação para buscar um texto fundacional equivalente a esta zona de Porto Alegre, mas me pareceu que isso era fazer turismo cultural. E, nesse caso, então, preferi colocar somente a estrutura, que são as linhas em que se poderia escrever qualquer texto. Isto me pareceu mais exato porque, se eu viesse muito a Porto Alegre e estivesse realmente afetado pela cultura desta cidade, então poderia fazer isto. Senão, me parece que seria um trabalho um pouco artificial. Coisa que se vê muito na cena internacional da arte.

As coisas que me interessam estão em todas as partes.

• *De que maneira, na sua opinião, termos como internacionalização e globalização fazem parte do contexto da arte contemporânea?*

M.O. – É muito difícil desconhecer o que há em todas as partes. A proliferação de meios permite que já não haja conceitos nem temas para trabalhar, pois os temas não são tão importantes como os meios. Agora, o meio é a sua mensagem, o meio que se utiliza já contém mensagem. E isso foi proposto por MacLuhan há muito tempo. Não é novo. Parece-me que a aproximação entre desenho, publicidade e arte também é um sintoma de que o limite entre a arte e outras manifestações está muito diluído. As coisas que me interessam estão em todas as partes.

L.K. – Eu acho que tem uma dimensão bem objetiva dessa questão que é como o trabalho se insere nos circuitos, como participar de exposições internacionais, ser visto por pessoas de todo o mundo. Isso para mim é ser internacional. Eu fiz poucas exposições fora do Brasil. E ao mesmo tempo me sinto próxima da produção de pessoas que vêm de lugares muito diferentes. Por exemplo, há alguns artistas ingleses da minha geração que me interessam. Mas eu sempre fico pensando que eles não conhecem o meu trabalho. É quase como se eles fossem meus amigos sem me conhecer. É como se, de alguma



forma, eu estivesse dialogando com eles, ainda que não me conhecessem. É uma espécie de identificação. Nós temos muita informação de coisas que acontecem no Brasil e fora dele, mas acho que a gente ainda produz pouco essa notícia nossa no mundo. Claro, isso tem crescido, é completamente diferente hoje do que era há dez anos atrás. Estamos numa época muito boa para ser artista brasileiro no circuito internacional.

A.D. – Eu, apesar de ter pais italianos, me sinto muito americana, muito uruguaia. Cada vez que retorno a meu país, me emociona o Uruguai, me emocionam as pessoas. Eu já tive a oportunidade de viver na Europa, mas não troco por nada este pedacinho de país. Com todas as dificuldades, apesar da maneira como trabalhamos, praticamente sem tecnologia, porque fazemos tudo *a pulmão*, sem ferramentas sofisticadas. Há artistas que mandam fazer o trabalho por outras pessoas. Nós temos que fazer nossa própria obra. Quando eu digo que sou eu mesma que faço tudo, eu que realizo a obra, na Europa não podem crer, porque lá se faz um projeto para ser realizado por outra pessoa, e eu creio que justamente a coisa humana, a sensibilidade, é o que eu coloco em cada peça que faço. Eu tomo meu trabalho como uma paixão, como querer alguém. E

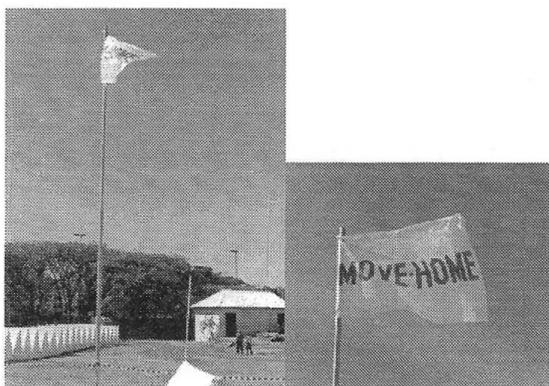
... me sinto próxima da produção de pessoas que vêm de lugares muito diferentes... É quase como se eles fossem meus amigos sem me conhecer.

há muitos anos estou trabalhando e vivendo exclusivamente do meu trabalho.

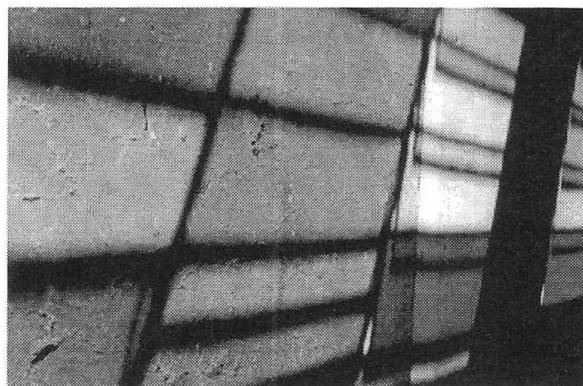
G.D. – Uma coisa é entender a globalização como um sistema de circulação de obras ou de exposição das obras. Mas eu insisto que as obras tenham que ter raízes, uma ancoragem em sua província. Na província que cabe a alguém biograficamente viver. Eu não posso pretender tratar todos os assuntos do mundo. Eu não posso ser,

nesse sentido, cidadão do mundo. Parece-me uma boa atitude política, libertária, etc., mas eu não posso deixar de estar arraigado à minha pequena província, à minha pequena aldeia. Acontece que há aldeias mais ocupadas do

que outras, onde as pessoas tem mais consciência de sua própria aldeia que outras. Há cenas, províncias, locais como Nova York, Londres, que têm um melhor sistema de ressonância. Eu creio que o sistema de globalização, toda a maquinaria para a globalização pode servir para isso. Não para as obras. Efetivamente, também ajuda a conhecer outros lugares. É muito importante que os artistas viajem. Eu creio que isso é importante para a cultura universal em geral. E que as obras se contaminem umas às outras, me parece bem, sempre que tenham um peso específico relacionado com a sua própria pequena província.

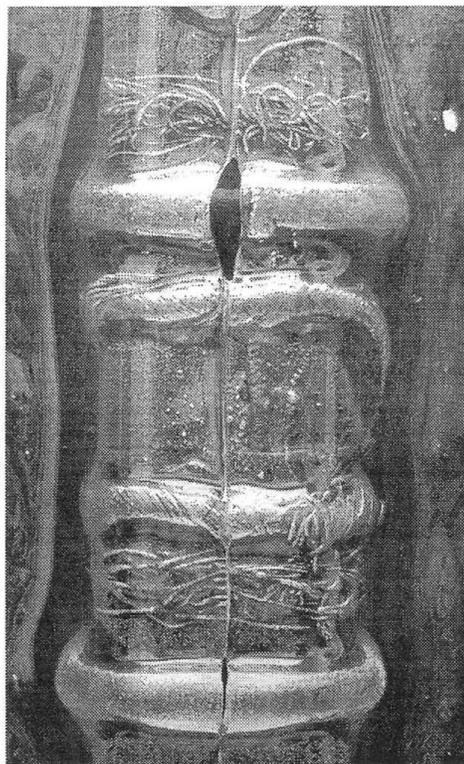


(Mário Opazo)

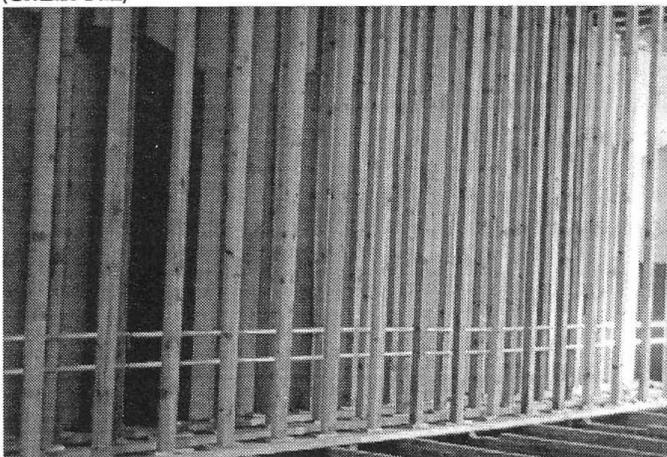


(Lúcia Koch)

(Agueda Dicancro)



(Gonzalo Diaz)





NOTAS

¹ FABRIS, Annateresa. *Percorrendo veredas*: hipóteses sobre a arte brasileira atual. Revista USP, São Paulo, n. 40, p. 68-77 dez./fev. 1998-99.

² GINZBURG, Carlo. *A Micro-História e outros ensaios*. Lisboa : Difel, 1991.

³ VISION DEL ARTE LATINOAMERICANO EN LA DECADA DE 1980. Paris : UNESCO, 1994.

MARIA AMÉLIA BULHÕES: Doutora pela Universidade de São Paulo.
Professora titular de História, Teoria e Crítica da Arte na UFRGS.
Editora da Revista *Porto Arte* e da coleção *Visualidade*.

Obs.: As entrevistas foram realizadas e transcritas por Alexandre Santos,
Glaucis de Moraes, Neiva Bohns, Rafaela Boettcher, Sabrina Araújo, Thiago Melo de Souza.
Grupo de pesquisa coordenado pela Professora Maria Amélia Bulhões.