

O MÚLTIPLO EM TENSÃO: CINEMA, ARTE E O POLÍTICO

Gisele Ribeiro - UFES

RESUMO

A partir da questão do “múltiplo”, o texto discute as tensões inerentes à relação entre arte e cinema, bem como aquelas instaladas dentro de cada um destes campos discursivos, colocando-as sob o foco do político. Baseado em noções de esfera pública que a configuram como lugares de conflito, toma-se como ponto de partida o filme VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO (1992) de Harun Farocki para desdobrar questões políticas relativas aos meios de alta reprodutibilidade técnica que envolvem tanto o cinema quanto a arte (além da televisão). Não seriam, portanto, os “múltiplos” digitais, eletrônicos ou audiovisuais que permitiriam, *a priori*, um posicionamento mais consciente, atento, ou crítico, por parte do espectador/ouvinte/leitor; mas uma articulação político-artística que considere toda representação como construção precária e incompleta apesar de necessária.

Palavras-chave: arte, cinema, o político, o múltiplo

ABSTRACT

Starting from the question of the “multiple”, the article discusses the tensions intrinsic to the relationship between art and cinema, as well as those installed within each of these discursive fields, viewing them through a political perspective. Based on notions of public sphere that understand it as places of conflict, we take the film VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION (1992), by the German filmmaker and artist Harun Farocki, as a focal point to develop political reflections concerned with the forms of high reproduction techniques that affect the cinema as well as the art fields. Consequently, it wouldn't be the “multiple” digital, electronic or even audiovisual, that would allow, a priori, a better or more conscious and critical positioning by the reader/viewer/listener, but an artistic-political articulation that would consider all representation as a precarious and incomplete, and yet necessary, construction.

Keywords: art, cinema, the political, the multiple

O texto que propomos para o Simpósio *Cruzamentos e meios: o múltiplo na arte contemporânea*, organizado através do 21º Encontro da ANPAP, visa abordar questões que se situam na fronteira entre dois campos discursivos, a arte e o cinema, considerando como âmbito de recepção o território da arte. Como já foi bastante discutido, entre os campos da arte e do cinema reside uma tensão (ou fricção) – indissociavelmente ligada às lutas de classe do séc. XIX – entre o Uno e o Múltiplo, entre objetos construídos tradicionalmente como únicos e exemplares, onde o essencial, o particular e o privado teriam lugar em contraste com formas vinculadas a uma reprodutibilidade técnica – ao fluxo, ao bruto – supostamente em ligação muito mais estreita com o social e a esfera pública¹. No entanto, se dentro

mesmo do próprio domínio do cinema se instala outra “fricção” não tão distante da anterior, que a desdobra tencionando a produção cinematográfica entre “ficção” e “documentário”, no campo da arte as estratégias conceituais – que provocaram mudanças significativas no estatuto da obra de arte tradicional – se valeram precisamente da lógica do documento como instrumento de ataque à autonomia do objeto artístico detentor de todo o sentido do trabalho enquanto, por outro lado, defendiam a impossibilidade de que a linguagem (verbal ou não) pudesse operar de modo transparente. Seja, portanto, no campo da arte, seja no campo do cinema² percebemos que “o geral”, ou transparente, ligado ao acesso e ao diálogo social terá que conviver com “o restrito”, ou opaco, próprio de uma investigação crítica e auto-reflexiva.

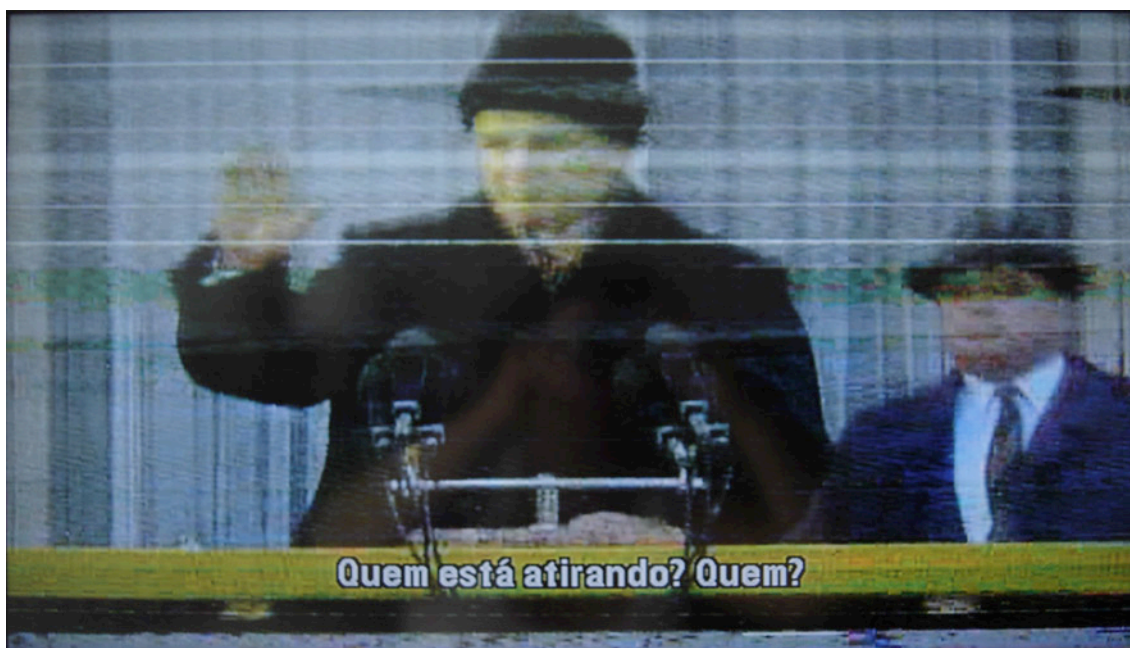


Fig. 1: Still do filme *Videogramas de uma Revolução* (1992), de Harun Farocki.

A partir destas diversas tensões, tomamos como foco de interesse o filme de Harun Farocki³, VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION⁴ [“Videogramas de uma Revolução”] (1992) por considerá-lo exemplo de uma prática artística, televisiva e cinematográfica que problematiza questões relativas à lógica do documentário ao mesmo tempo que não abre mão da construção de formas que permitam uma reflexão crítica no campo social. Em confluência com as tensões apontadas anteriormente, a importância deste filme na pesquisa que realizamos, voltada para as implicações políticas da arte, se dá através de três pontos: primeiro, pela possibilidade de pensarmos o espaço público – ou esfera pública – como espaço

político, não somente *marcado* mas *constituído* pelo antagonismo, ou seja, o político e o público aparecem, tornam-se perceptíveis, justamente porque se dá um confronto entre personagens coletivos que tomam posição e se tornam sujeitos políticos a partir do enfrentamento⁵. Como diria Oliver Marchart:

Of decisive importance is that public art is not public because it takes place in a public space defined in urban terms, but rather because it takes place in the medium of conflict. Consequently the concept of public art implies the concept of political art. [...] Public art would then only be possible as political art.⁶

Segundo, pela necessidade de pensarmos o espaço público como espaço discursivo, que vai além de uma mera localização em meio urbano. Isto é, tradicionalmente a relação da arte com o espaço público tem sido tratada através de uma noção de “arte pública” que se pensa pública (ou mais pública) por estar imersa em questões relativas à cidade, como se a simples migração do espaço arquitetonicamente fechado da galeria para o céu aberto do ambiente urbano já garantisse à arte denominada “pública” uma legitimação de seu discurso sobre o “público”. O que o filme de Farocki permite é pensarmos o espaço dos meios de alta reprodutibilidade técnica – que ganharam relevância a partir do séc. XIX dando origem a Imprensa, o Cinema, o Rádio, a Televisão, e, hoje, a Internet – como espaços tão públicos e tão reais quanto o meio urbano, e cujas ações e intervenções são, como no caso das cidades, tão determinantes quanto determinadas por uma esfera pública política discursiva.

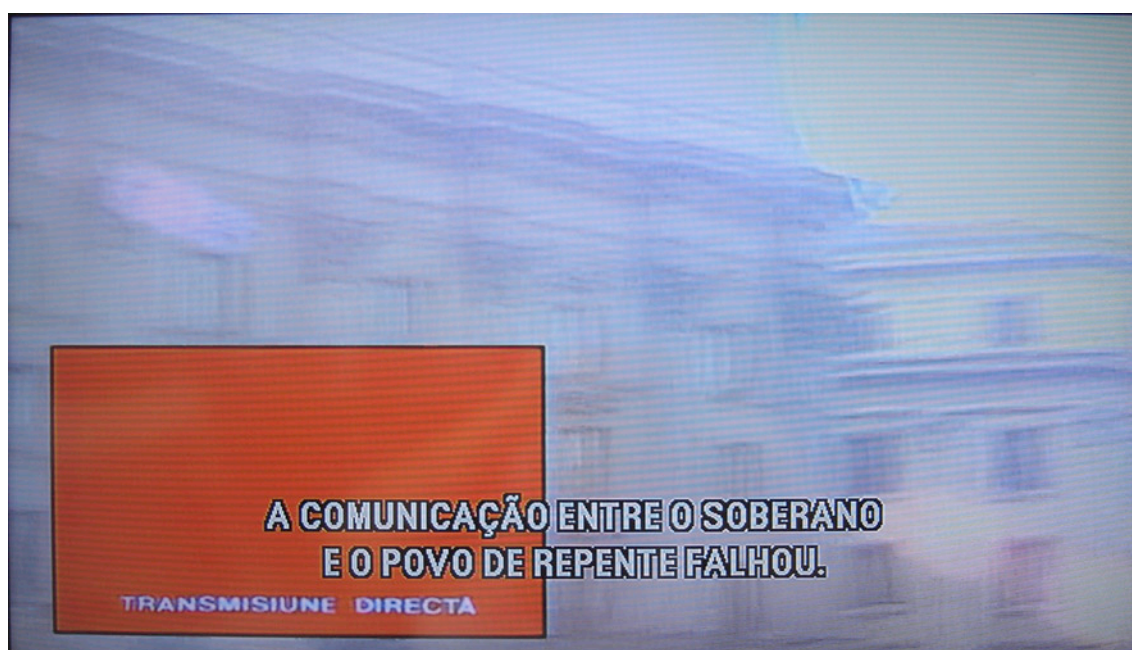


Fig. 2: Still do filme *Videogramas de uma Revolução* (1992), de Harun Farocki.

O terceiro ponto de interesse, é a contribuição deste filme para uma reflexão sobre a lógica documental e sua suposta transparência como instrumento de representação, sem se apoiar em uma “reflexividade ociosa” (como colocaria Hito Steyerl⁷) ou em uma opacidade própria ao discurso da pintura moderna, como o fazem alguns trabalhos denominados “vídeo-arte”. Ou seja, o filme de Farocki permite uma discussão que não descarta a função social destas formas de alta reprodutibilidade técnica, apostando em sua proximidade com a ação geral da História, ao mesmo tempo que a critica constantemente. Investindo em uma posição *entre* os dois extremos da representação, sem idealizá-los, o filme permite que o espectador se situe criticamente e se localize entre os discursos da transparência e da opacidade.

No campo do cinema, ao contrário do movimento no terreno artístico, as correntes mais politizadas tiveram que se dedicar, a partir dos anos 60, à crítica da lógica da transparência, seja denunciando seu caráter ideológico seja reafirmando a convencionalidade de toda mensagem⁸. Com relação ao modo como este par funciona no contexto da arte, se por um lado, a retórica da opacidade dos meios já foi bastante criticada por artistas e teóricos contemporâneos, inclusive no confronto com os ideais greenberguianos, a crescente absorção das estratégias documentais por parte das práticas artísticas contemporâneas torna necessária uma retomada da crítica da mitificação de sua suposta “transparência”, repensando a lógica documental em uma dimensão política mais precisa.



Fig. 3 e 4: Stills do filme *Videogramas de uma Revolução* (1992), de Harun Farocki.

A complexa relação entre a ideia de verdade e história – que há séculos satura a forma do Livro como “explicação órfica do mundo”⁹ – e seu deslocamento (não sem complicações) em direção a formas mais contemporâneas de

representação como a Imprensa e a Televisão são também fatores importantes no encobrimento do “documental” como forma tão comprometida quanto aquelas tradicionalmente atreladas à arte e à literatura. Segundo Raymond Bellour, em um de seus ensaios dos anos 80, publicado depois no livro *Entre Imagens*¹⁰, a aceleração dos tempos de reprodução e multiplicação de sua difusão garantiriam ao vídeo um papel destacado como discurso em “tempo real” da realidade. A compressão do tempo (antes fundamental) entre o evento e seu relato e a maior cobertura espacial dotariam o discurso produzido pelas formas de alta reprodutibilidade de um grau maior de veracidade imprescindível para ocupar o lugar vago pela crise da História. Junto à neutralização da autoria, a diminuição do tempo e a ampliação do espaço de cobertura serão os novos critérios da Verdade. Deste modo, quanto menor o tempo e menor a visibilidade dos produtores (a Verdade não poderia depender de um “narrador-autor” específico¹¹) e quanto maior o espaço e a distribuição sob o controle de uma forma, maior será o grau de veracidade atribuído à sua representação (a ponto de se quer se reconhecer como tal). Nesta lógica reside o mito no qual se baseiam tanto a instituição televisiva, como alguns dos mais problemáticos vídeo-documentários, hoje inseridos no campo da arte.

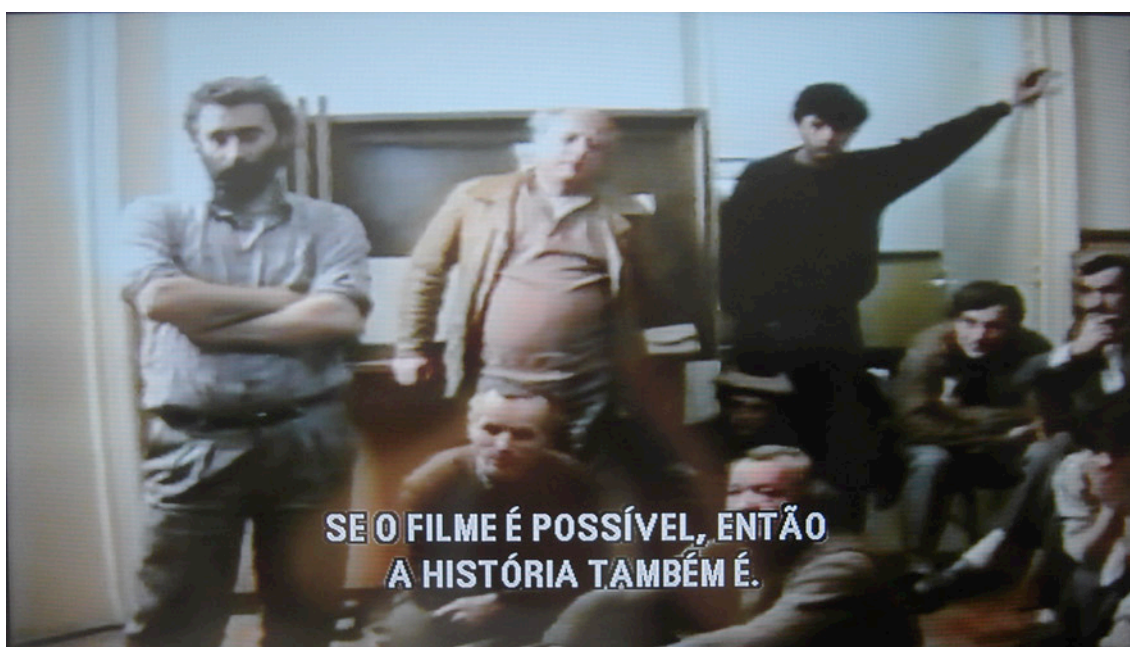


Fig. 5: Still do filme *Videogramas de uma Revolução* (1992), de Harun Farocki.

Levando-se em consideração as implicações políticas relacionadas com as formas documentais da arte contemporânea, pode-se considerar que a crítica à retórica da transparência dos meios deveria correr paralelamente à crítica da(s)

esfera(s) pública(s) e seus dispositivos como mecanismos neutrais.



Fig. 6: Still do filme *Videogramas de uma Revolução* (1992), de Harun Farocki.

Conseqüentemente, considerando os argumentos de Jürgen Habermas sobre as transformações da esfera pública¹², percebe-se que a ideia de neutralidade (presente em sua defesa do consenso e da Razão como possíveis reguladores deste âmbito público) permanece subjacente em todas as instituições da esfera pública e se localiza principalmente no discurso tecnológico dos meios de comunicação atuais. Só aparentemente a “sociedade burguesa” teria tomado consciência de sua condição de classe e de sua não-neutralidade; daí a inerente e constante ambigüidade que contamina a esfera pública concebida por ela. A domesticação do político que representa a defesa do consenso e da neutralidade foi foco de crítica por parte de Hannah Arendt¹³ e de Carl Schmitt, que em seu texto “La era de las neutralizaciones y de las despolitizaciones”¹⁴ descreve uma série de etapas históricas marcadas por sucessivas tentativas de neutralização do político. A rejeição do conflito – característica inerente ao conceito de “político” – faria com que a busca de uma esfera neutra impulsionasse o pensamento em direção a uma minimização dos antagonismos e do dissenso. Tal argumento põe em questão tanto a pretensão do Estado liberal de conformar-se como “estado neutro” quanto a posterior apropriação de suas funções políticas pseudo-imparciais por parte do mundo da técnica. A renúncia à neutralidade da esfera pública seria somente parcial já que os interesses (nos termos de Habermas) ou o político (segundo Schmitt)

continuariam ocultando-se na ideologia da transparência dos meios de comunicação.

[...] en la actualidad, la gente 'cree inconscientemente que la despolitización absoluta buscada desde hace cuatro siglos puede encontrarse aquí [en la tecnología] y que la paz universal comienza aquí.' *La tecnología cumple hoy la función de fundamento neutral último, esto es, supuestamente despolitizado*, más allá de la distinción amigo/enemigo. La era de neutralización y despolitización a la que se refiere el título del ensayo no es sino nuestra propia era de una 'política no-política' tecnológica.¹⁵

Não se trata, portanto, de agarrar-se ao ideal de transparência, evitando olhar as condições discursivas e institucionais que nos emolduram, negando a contingência e o caráter político da situação em que vivemos. Por outro lado, se a defesa de uma transparência – durante muito tempo atribuída à linguagem e motivo de muita controvérsia nas formas derivadas da alta reprodutibilidade técnica – não deixa de indicar uma vontade de deslocamento sem obstáculos em direção ao outro, tampouco basta defender a opacidade como renúncia à exterioridade; ambas posições carregam uma decepção idealista frente aos limites da representação. Consideraria que observar como as práticas artísticas contemporâneas se posicionam com relação à transparência documental ajuda a identificar algumas questões pertinentes para a esfera pública política da arte.

Na medida em que a noção “múltiplo” convoca os problemas de acesso e de uma maior participação do espectador, poderíamos recorrer a noção de “participação” em Helio Oiticica e considerar que participação, segundo este artista, deve pressupor sempre “participação política”, tanto como implicação em questões sociais quanto como construção crítica do sentido da arte e da cultura (o que chama de “participação semântica”)¹⁶.

No caso do filme do qual tratamos, por um lado, ele requisita que o espectador “entre” no aparato ou dispositivo documental audiovisual, a fim de participar da construção de sentido da peça, e por outro, leva em consideração seu posicionamento político diante dos eventos sociais narrados. Ou seja, o filme confronta o espectador de hoje com o espectador diante da TV na Romênia em 1989 que clama não somente pela revolução e derrubada do regime comunista, mas também por sangue, um sangue televisionado.

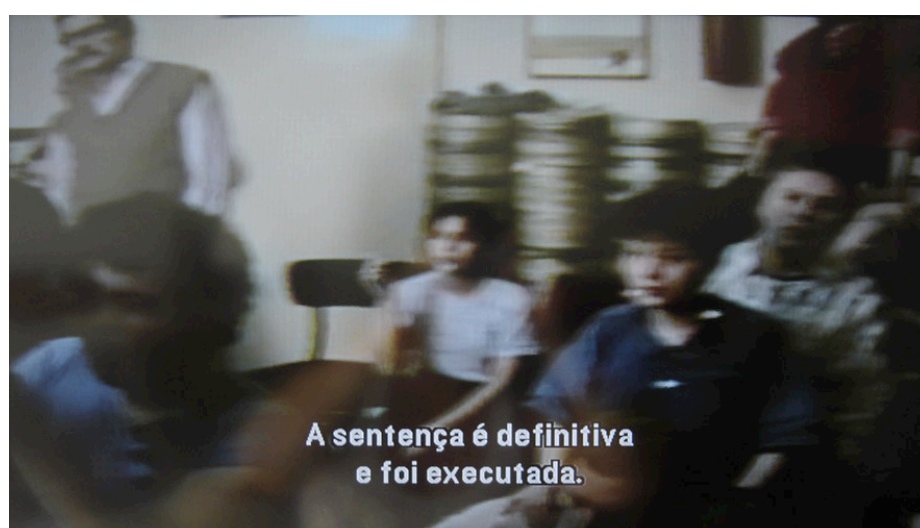
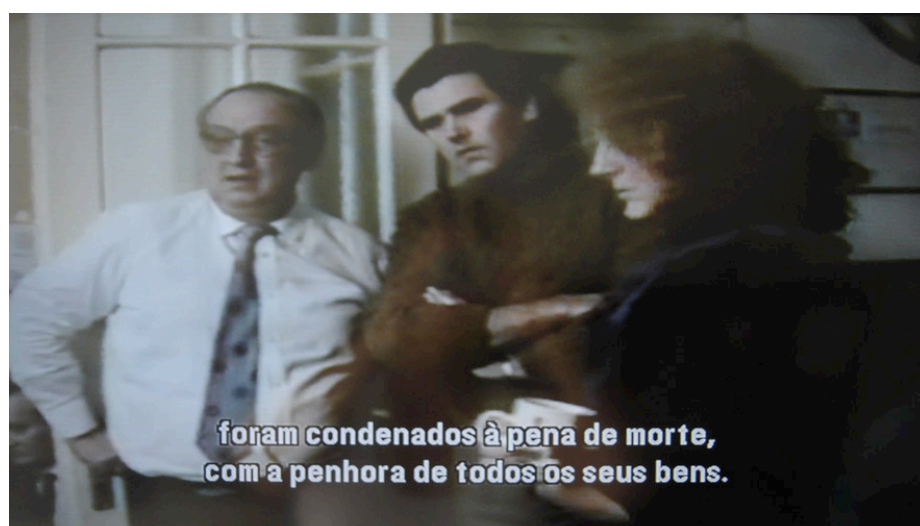


Fig. 7, 8 e 9: Stills do filme *Videogramas de uma Revolução* (1992), de Harun Farocki.

Neste sentido, sua participação ou colaboração não pode ser celebratória como pressupõe a festiva *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud¹⁷. A relação passa tanto por reconhecimentos e identificações como por antagonismos, dissenso

e separações. Não é só o Comunismo romeno que rui no filme, a própria ideia de uma unificação ou uma comunhão (implicada na ideia de comunidade) entre os diversos personagens envolvidos no “ato criador” também é posta em questão, através de uma estratégia que põe o espectador em situação de desconforto (ao compactuar com o processo que culmina com as cenas televisionadas da execução do ditador). É interessante notar que este questionamento ao final do filme parece passar despercebidamente por vários distribuidores que veem na obra uma comemoração do fim da era Comunista (como talvez seja o caso da distribuidora brasileira Vídeo Filmes, tendo em vista a sinopse na capa do DVD). Desde 1989, a veiculação de imagens de execução pública de ditadores tem se repetido de modo tão contundente que parece operar justamente na aceitação desta como parte habitual de uma “conquista” popular.

Mas se uma noção nostálgica e idealizada de comunidade entra em colapso no filme – tanto através da queda de um regime quanto no processo de identificação entre os espectadores de hoje e aqueles de então – a noção de sociedade moderna, atrelada aos avanços do capitalismo, também é criticada através da renúncia do discurso de neutralidade e transparência dos meios televisivos e cinematográficos e da constituição da esfera pública. A opacidade da comunidade é posta em questão, ao mesmo tempo que são denunciadas as pretensões de transparência da sociedade moderna. A participação, portanto, é uma participação política e conflituosa.

Já do ponto de vista da produção do material que dá início à obra, vale ressaltar que este filme não seria realizado sem a “colaboração” ou “participação” de um grande número de “cinegrafistas” que, com suas câmeras profissionais e amadoras, registraram os eventos e aceitaram fornecer o material para o filme. É aí, inclusive, que entra a co-direção de Andrei Ujica, escritor romeno e professor de literatura e teoria da mídia que, embora vivesse na Alemanha desde 1981, conseguiu, através de suas conexões, a abertura dos arquivos tanto do canal de televisão oficial quanto dos outros videocinegrafistas amadores que viveram e gravaram os eventos nas ruas de Bucareste, muitas vezes dos telhados dos prédios¹⁸. Ou seja, Andrei Ujica vai funcionar como intermediário ou delegado entre o grupo de cinegrafistas locais e o artista estrangeiro Harun Farocki¹⁹.

Concluindo, está claro que não são os “múltiplos” digitais, eletrônicos ou audiovisuais que permitirão, *a priori*, um posicionamento mais consciente, atento, ou crítico, por parte do espectador/ouvinte/leitor; é preciso uma articulação político-artística que considere toda representação como construção precária e incompleta apesar de necessária, onde seja possível uma equalização dos diversos papéis envolvidos na construção de uma peça / obra / trabalho – ou seja, do personagem artista / autor, do personagem espectador / ouvinte / leitor / tele-espectador / público / audiência (para quem fala a peça), do personagem sujeito / objeto apropriado (de quem fala a peça), do personagem “delegado” (através de quem se fala, quando for o caso), e das instituições implicadas tanto na produção quanto na recepção da obra (que ainda que não sejam visíveis ou percebidas fisicamente, estarão sempre presente discursivamente) –.

1 BRITO, Ronaldo. “O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)”. In: BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). *Experiência Crítica*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005; e também BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: BENJAMIN, Walter; ADORNO, T. W; VELHO, G. (org.). *Sociologia da Arte IV*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

2 Ou mesmo na literatura, como defende Raymond Bellour, sobre a dupla distinção mallarmiana onde dois estados de fala – “aqui bruto e imediato, lá essencial” – e dois tempos – da ação geral, a história, e da ação restrita, a literatura – estariam sempre em atrito.

3 Harun Farocki é uma figura de fronteiras; nascido em território Tcheco anexado pela Alemanha (cidade de Nový Jicin, em 1944), sua formação se dá na Alemanha Oriental em cinema e televisão na German Film and Television Academy em Berlim (Oriental). Farocki começa sua produção como cineasta em 1966 com o curta para um canal de televisão em Berlim Oriental (SFB - Sender Freies Berlim): *Zwei Wege* [Duas vias], que relacionava o campo do cinema com aquele da arte por meio da análise de uma pintura à óleo de alegoria religiosa. Em 1984, trabalha como escritor e editor da *Filmkritik* em Munique e nos anos 90 (1993-1999) como professor visitante da Universidade da Califórnia, em Berkeley. A partir de 2004, se torna professor da Academia de Belas Artes de Viena. Desde 1996, começa a expor em museus e galerias, como atesta sua participação na Documenta de Kassel de 2007, com *Deep Play*, ou *Trabalhadores saindo da fábrica em 11 décadas*, de 2006, obra que faz parte da coleção permanente do Museu Reina Sofia de Madri. Tem realizado várias produções para a TV, o cinema e o sistema da arte, a partir de diversas formas de audiovisual: ensaios, documentários, curtas e longas, videoinstalações, etc. É interessante ver que os limites entre dois campos, o cinema e a arte, bem como entre alternativas da representação, parece ter sempre interessado a Farocki.

4 VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION. Direção e roteiro: Harun Farocki e Andrei Ujica. Diretor de Produção: Ulrich Ströhle. Berlim: Harun Farocki Filmproduktion Bremer Institut Film & Fernsehen. 1992. 1 DVD (107 min), formato vídeo transferido para 16mm, 1:1,37, son., color. Versão brasileira: VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO. Distribuído em DVD Duplo pela Vídeo Filmes, Coleção Vídeo Filmes 17, NTSC, idiomas falados: romeno e alemão, legendas em português, setembro 2008.

5 Ver a esse respeito: MOUFFE, Chantal; LACLAU, Ernesto, *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987.

6 MARCHART, Olivier. “Public Art”. In: FRANZEN, Brigitte; KÖNIG, Kasper; PLATH, Catarina (eds.). *Sculpture Projects Muenster 07*. Münster: LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2007, p. 426.

7 STEYERL, Hito. “La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico”. In: *Ficcions documentals*. Barcelona: CaixaFòrum, 2004.

8 Ex.: Hubert Damisch, Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Pierre Bourdieu, etc.

9 Vide a carta de Stephane Mallarmé a Paul Valery, de 16 de novembro de 1885. “Stéphane Mallarmé: Cartas sobre la poesia”. Trad. Rodolfo de Alonso. In: *Silencios, Revista de creación y pensamiento literário*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Número 5, primavera de 2004.

10 BELLOUR, Raymond. “Vídeo Utopia”. In: *Entre imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.

-
- 11 Obviamente, isto não quer dizer uma volta à noção de autoria cuja mitificação propagou a figura do gênio. Trata-se, mais que nada, de uma revisão dos termos que envolvem a questão da autoria através de sua função tal como elabora, por exemplo, Michel Foucault, em “O que é um autor” (1969).
- 12 HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- 13 ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005.
- 14 SCHMITT, Carl. “La era de las neutralizaciones y de las despolitizaciones”. In: *El concepto de lo político: Texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios*. Versión de Rafael Agapito. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- 15 SCHMITT apud MARCHART, Olivier. In: *El pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 69. *Grifo nosso*.
- 16 OITICICA, Helio. “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.
- 17 BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 18 LEDER, Dietrich. In: *Film-Dienst 24/92* apud Farocki Film Website. Disponível em <http://www.farocki-film.de/vidieg.htm>. Arquivo consultado em 30 de março de 2012.
- 19 KWON, Miwon. “From site to community in New Genre Public Art: the case of ‘Culture in Action’”. In: *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge/London, MIT Press, 2004.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005.
- BELLOUR, Raymond. “Vídeo Utopia”. In: *Entre imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: BENJAMIN, Walter; ADORNO, T. W; VELHO, G. (org.). *Sociologia da Arte IV*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BRITO, Ronaldo. “O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)”. In: BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). *Experiência Crítica*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.
- FAROCKI FILM. Disponível em <http://www.farocki-film.de/vidieg.htm>. Arquivo consultado em 30 de março de 2012.
- FRANZEN, Brigitte; KÖNIG, Kasper; PLATH, Catarina (eds.). *Sculpture Projects Muenster 07*. Münster: LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2007.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- MARCHART, Olivier. In: *El pensamiento político posfundacional: la diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- MOUFFE, Chantal; LACLAU, Ernesto, *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- OITICICA, Helio. “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas, Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.
- SCHMITT, Carl. “La era de las neutralizaciones y de las despolitizaciones”. In: *El concepto de lo político: Texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios*. Versión de Rafael Agapito. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- STEYERL, Hito. «La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico», en *Ficcions documentals*. Barcelona: CaixaFòrum, 2004.
- VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION. Direção e roteiro: Harun Farocki e Andrei Ujica. Diretor de Produção: Ulrich Ströhle. Berlim: Harun Farocki Filmproduktion Bremer Institut Film & Fernsehen. 1992, (107 min), formato vídeo transferido para 16mm, 1:1,37, son., color. Versão brasileira: VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO. Distribuído em DVD Duplo pela Vídeo Filmes, Coleção Vídeo Filmes 17, NTSC, idiomas falados: romeno e alemão, legendas em português, setembro 2008.

Gisele Ribeiro

Gisele Ribeiro é artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais da UFES. Em dezembro de 2010 conclui o doutorado, com bolsa da Capes, na UCLM / Espanha, com a tese “PROJETO URUBU: *opacidad y transparencia en el arte y en la esfera pública*”. Desde o início de 2012 integra o Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Sua pesquisa tem como foco as implicações políticas da arte.