

SOBRE HABITAR VESTES E DESABITAR CORPOS: A PRODUÇÃO CRÍTICA DA ARTE

Cristian Poletti Mossi – UFSM/RS
Marilda Oliveira de Oliveira – UFSM/RS

Resumo

O artigo propõe o conceito de *produção crítica* da arte a fim de tecer relações possíveis entre as obras das artistas Claudia Casarino (instalação *sem título*) e Vanessa Beecroft (*performance vb54*). Desse modo, num primeiro momento apresento brevemente as obras que serão explanadas - uma trazendo vestes sem corpos e outra corpos sem vestes – bem como algumas considerações iniciais acerca das mesmas, para posteriormente aprofundar-me naquilo que chamo aqui de *produção crítica* da arte e por fim, apresentar algumas relações possíveis tecidas entre ambas as obras.

Palavras-chave: Corpo; Veste; *Produção Crítica* da Arte;

Abstract

The article proposes the concept of critical production of art in order to make possible relations between the works of the artists Claudia Casarino (installation without title) and Vanessa Beecroft (performance vb54). Therefore, at first I briefly introduce the works that will be explained - one, bringing vests without bodies and, other, bodies without vests - as well as some initial considerations about the same, and then deepen me in that I call here the critical production of art and finally, to present some possible relations made between both works.

Key-words: Body; Vest; *Critical production of art;*

Notas sobre habitar e desabitar vestes e corpos

(...) nossa paisagem corporal só se realiza no outro, sendo o nosso corpo e o do outro, mediações para a permanência de um eterno retorno (NETO, 2007, p.80).

Este artigo é parte de algumas reflexões iniciais acerca dos interstícios, ou o que aqui eu chamarei de *suturas* ou *sobrejustaposições*, entre as obras das artistas Cláudia Casarino e Vanessa Beecroft¹.

A primeira nos apresenta uma instalação *sem título* onde vestidos em tule branco, transparentes, estão suspensos em uma sala de igual branco e iluminados com uma luz bastante forte a qual projeta na parede sua sombra difusa. A segunda nos provoca com a *performance vb 54*, onde mulheres

esguias e de aparência muito próxima aparecem nuas (ou utilizando somente botas de cano e salto alto), enfileiradas de forma imóvel.



Figura 01: Claudia Casarino, *sem título*
Objeto/Instalação, detalhe, 2005
Fonte: <http://claudiacasarino.com/index.html>



Figura 02: Vanessa Beecroft, *vb 45*
Performance, detalhe, 2001
Fonte: <http://www.vanessabeecroft.com>

Parto do pressuposto que, a partir da discussão de tais obras, as roupas/vestes podem ser pensadas enquanto territórios particulares, pessoais, que na medida em que são vestidos ou *incorporados*², revelam ou indicam contornos (tênuos) do que poderia ser pensado como uma determinada subjetividade, a qual se apresenta enquanto imagem, criando assim um processo de alteridade no ato de seu enfrentamento.

Para Oliveira (2008) a territorialidade se configuraria a partir de uma 'unidade fictícia' a qual evoca a distinção com relação às outras porções de território. Poderíamos pensá-la enquanto um espaço no tempo que engloba tensões internas múltiplas e oferece contigüidades as quais estão em autoformação constante. Tal qual nossa própria subjetividade.

Mesquita (2004, p.15) trabalha com a idéia de que:

Os modos de se vestir, se adornar, de interferir sobre os corpos, são elementos que se compõem com os outros vetores, os quais produzem os modos de ser, os modos de relação a si: as subjetividades. A subjetividade varia seus modelos dominantes, a partir da oscilação das forças que estão compondo e recompondo seus contornos.

Dentro da perspectiva enunciada aqui, a veste é vista como um desses contornos que ora escondem, ora mostram, porém sempre com o intuito de *ressemantizar* o corpo. Dar a ele novas possibilidades de *ser corpo*. Ou ainda de desfazer sua presença no espaço. Torná-lo signo repetível em meio a tantos outros corpos que o contemplam. Levar à exaustão sua visualidade, ou camuflagem.

Portanto, em Casarino o corpo está ausente, contudo faz-se de algum modo presente por conta do enfrentamento causado no espectador através da disposição das vestes-obras no espaço. Tais vestidos *territorializam* o espaço vazio lançando ao nosso olhar a possibilidade de existência de um espectro invisível no trabalho.

Já em Beecroft o corpo está presente, porém é tomado por uma certa ausência, levando em conta a repetição igualitária dos corpos nus no local da obra. A ausência de vestuário, ao contrário de Casarino, *desterritorializa* os corpos enfileirados.

Na primeira o corpo está invisível, mas se *presentifica*, nos enfrenta e se reconhece em nós. Na segunda o corpo está visível, mas é tomado por uma espécie de invisibilidade na medida em que engendra um complexo jogo de repetição. Nesse sentido as artistas nos oferecem a possibilidade de habitarmos e desabitarmos tais vestes e corpos.

Assim, o que nos interessa é, além de sondar tal jogo de presenças e ausências por conta dos corpos que se apresentam sem vestes e das vestes que se apresentam sem corpos, é também perfazer as fendas que se formam entre tais obras.

Para tanto, utilizo-me da relação pensamento-arte indicada por Ricardo Basbaum (2003) e proponho o conceito de *produção crítica* da arte, elaborado por mim, para posteriormente aprofundar-me nas redes profusas de idéias possíveis a partir da relação sugerida entre as obras anteriormente citadas.

Da *produção crítica* do crítico de arte

Quando dizemos ou escutamos o verbo *pensar* e seus derivados, *pensador*, *pensamento*, *pensativo*, *pensável*, ou *pensado*, evocamos logo toda uma cadeia de significantes: o *sujeito* que pensa, o *objeto* pensado, o *ato* de pensar, o *processo* de pensamento, conteúdo em que o sujeito pensa o objeto, a *forma* de que se reveste o objeto e se

veste o processo de pensar, o contexto ideológico que tudo sobredetermina. É uma avalanche que se atropela em seu próprio tropel (LEÃO *in* HEIDEGGER, 2005, p.11)

Ricardo Basbaum em artigo intitulado “Pensar com arte: o lado de fora da crítica” (2003) pontua que há uma riqueza contida nas relações possíveis de serem estabelecidas entre o texto (discurso) e as obras de arte, propondo assim uma aliança entre arte e pensamento. Ambos enquanto disciplinas heterogêneas e irreduzíveis uma a outra, porém que apresentam potencialidades de articulação conjunta.

Da mesma forma Cauquelin (2005) ressalta que atualmente os papéis (artistas, estetas e teóricos) tendem a hibridizar-se, cabendo não mais só à filosofia a conceituação teórica acerca da arte, mas também aos críticos a aos próprios artistas, possibilitando, muitas vezes, alocar o estatuto de ‘obra’ às produções e exposições de reflexões nesse campo. A autora coloca que estas “são como uma ação artística que se inscreve no movimento de produções contemporâneas de não-objetos (...)” (CAUQUELIN, 2005, p.132 – 133).

Uma de minhas zonas de interesse na construção deste trabalho está pautada nas relações que podem ser tecidas em meio ao enfrentamento ou estranhamento, reconhecimento possível diante de uma obra que, como já dito anteriormente, prenuncia um corpo através da presença de vestes, ou esvazia, *dessubjetiva* corpos através da ausência de vestes.

Tal percepção é mantida por uma suposta relação de alteridade presente no fluxo de troca existente entre o *eu-espectador* (constituído por uma subjetividade) e o *outro* presente/ausente na obra (que prenuncia ou esfacela uma possível subjetividade), além dos questionamentos acerca de si que o mesmo opera nesse processo.

Didi-Huberman (1998) coloca que ao nos depararmos com uma obra de arte, não estamos somente analisando-a, mas estamos também sendo analisados ou interrogados por ela. A obra de arte nos interpela, inquieta e cativa a percebermos quem somos numa permuta entre o que ela nos diz de nós e nossas próprias percepções. É nesse jogo de espelhamento que são tecidos os inúmeros significados que se expandem da obra e da própria intencionalidade do artista.

Basbaum (2003) ressalta que a prática da arte e o exercício do pensamento só são possíveis a partir da persistência dos questionamentos constantes e da acuidade das indagações. Sendo assim pergunto-me: *O que oferece a essas vestes e corpos o caráter de obra artística e possibilita suscitar tantos questionamentos?*

Basbaum enfatiza que,

deslocar uma coisa qualquer, um objeto, no espaço e no tempo, é provocar, simultaneamente, um deslocamento desta matéria invisível que é o pensamento, que não pode ser deslocado, separado, de nossa percepção e de nossa ação sobre as coisas, como dado cultural concreto (BASBAUM, 2003, p.169).

Ou seja, a modificação de estatuto não é inata ao objeto, mas à construção que meu olhar e meu pensamento operam perante sua mudança de espaço, lugar ou território. No caso das obras em questão, podemos elucidar que as roupas continuam sendo roupas e os corpos sendo corpos, ou não adquirem nem um tipo de aura especial na *poética*³ das mesmas, contudo passam a configurar dispositivos de reflexão e percepção diferenciadas das observadas no cotidiano. A roupa não é mais somente uma roupa, nem o corpo configura-se somente como tal. Colocam-se adversos no contexto da obra.

Nesse sentido o crítico parece ter um papel paradoxal no campo da arte. Ao mesmo tempo em que é parte do público ‘iniciado’ e pode discutir essa ou aquela obra com propriedades teóricas e intelectuais não acessíveis à grande parte dos espectadores, ele também é um espectador comum e, sendo assim, não é ‘dono da verdade’ a respeito da(s) obra(s). Ele é, da mesma forma tocado e se investe de uma proximidade condizente com suas vivências e percepções individuais.

Cattani (2002, p.38) afirma que “se partirmos do pressuposto que a arte é intraduzível, assumiremos o fato de que todo discurso será parcial, que nenhum conterà a ‘verdade’ da obra, mas que todos poderão contribuir para seu entendimento”. O crítico portanto, apresenta uma ou algumas das possíveis verdades suscitadas pelas obras. Ele é, assim como o artista, um incansável pesquisador da obra de arte e de suas próprias percepções a respeito da mesma.

Como pressupõe Cattani (2002, p.40)

A investigação e o método são instrumentos auxiliares do processo artístico em todas suas etapas, do processo de elaboração (pelo artista) à análise do teórico, do crítico, do historiador. A qualidade de recepção pelo espectador será influenciada por esse trabalho anterior.

Nesse ponto, Basbaum (2003) assegura que falar sobre arte e pensamento não significa analisá-los separadamente, mas interpenetrá-los, cruzá-los, entrelaçá-los, sem síntese nem identificação. O leitor se encontraria no *entre* do discurso produzido pelo crítico e da sala de exposição. Numa espécie de espaço vazio onde se fundem as percepções do crítico, as suas próprias e a obra em si. Ou seja,

é a fórmula Pensar com Arte que queremos buscar, como a mais precisa formulação das condições de possibilidade para a produção de enunciados e visibilidades que possuam a predisposição de uma real intervenção em um campo cultural, por articular multiplicidade, simultaneidade e internalidade (...) (BASBAUM, 2003, p. 173).

Portanto, arte e discurso devem caminhar juntos no decorrer deste trabalho, predizendo não a supressão de uma ou de outra área, mas a aceitação e a valoração de ambas como interventores culturais na sociedade.

Nesse sentido, as possibilidades discursivas apresentadas acerca das obras de Claudia Casarino e Vanessa Beecroft, inserem-se no campo da crítica enquanto *modos de ver* as mesmas, ou seja, são resultantes de algumas conotações pessoais acerca delas. Portanto, são também *produções* na medida em que não podem ser entendidas enquanto as únicas interpretações plausíveis mediante suas poéticas/visualidades.

Caiafa (*apud* BASBAUM, 2003, p.177 – 178) utiliza-se do pensamento de Foucault para inferir considerações acerca da *produção* resultante de uma interpretação, coloca que “o que há são produções, de diferentes tipos e com diferentes efeitos. [...] não só como repercussão, mas como produção mesmo – e com isso imprimimos à produção uma inflexão de superfície.”

Basbaum (2003), mais adiante complementa tal pensamento enunciando que:

Ao abrir-se na direção de um fora, ao tornar visível a disjunção entre os campos heterogêneos em que habitam palavras e coisas, ocorre o envolvimento com um processo que é de criação, sem o qual não há produção de qualquer tipo de espacialidade, nenhum fluxo intersticial a entrelaçar os diferentes campos que se põe em relação (BASBAUM, 2003, p.186).

Portanto, é nessa relação de *entre* que se tornam férteis as *produções* de diferentes naturezas, como a teórica e a visual. Uma complementa a outra de modo autônomo, na medida em que o artista produz algo para ser visto e analisado e o crítico/teórico (em seu lugar de mediação entre produtores e público em geral) contribui pautando possíveis caminhos de aceção das obras e de entendimento do contexto em que elas emergem. Conseqüentemente, é importante ressaltar que uma contribui com a outra não no sentido de uma dependência, mas sim de uma troca.

Cattani (2002, p.43), embasada por Didi-Hubermann, entende que é da troca de olhares entre o espectador e a obra que podem nascer diálogos produtivos, os quais

enformam a obra, (...) lhe dão forma, ou melhor, formas verbais discursivas. O historiador, o teórico, o crítico, são tipos específicos de espectador: pois, embora a obra os interpele tanto quanto aos outros espectadores, eles tentarão, mais do que os outros, dar respostas. Sua relação com a obra prevê, pois, quase sempre (ou sempre) o outro. Sua criação (pois ela sempre está presente, bem como a interpretação e a escolha) dá-se em cima de outra criação, já feita, ou em processo de realização.

Desse modo, o crítico faz recortes, seleções, questiona-se a si e às obras, problematiza-as de acordo com seu entendimento, articula linguagens (verbal/visual) e lança ao público um juízo mais entrosado devido a seu olhar multifacetado frente às produções que opta por analisar.

Como relata Basbaum (2003, p. 182):

Não é como qualquer forma de adequação natural de um processo, de uma certa predisposição, que se poderá deflagrar um acontecimento ou construir uma experiência, mas sob a forma de problematizações constantes, alinhavadas sempre a partir de um jogo de ações que articulam lado de fora, disjunção e proximidade máxima.

Nessa perspectiva, o crítico deve permanecer atento ao seu objeto de estudo - as obras, bem como ao contexto em que elas insurgem, para então inferir as considerações pertinentes ao âmbito de discussão que as produções estudadas oferecem, bem como à ampla teia de significâncias que suscitam,

sabendo sempre dosar a aproximação e o distanciamento necessário em sua análise.

As obras aqui desnudadas configuram-se como lugares de passagem, vias de acesso a inúmeras conotações conceituais que são propostas pelas artistas-produtoras ao público ou que são construídas pelo espectador no momento de seu enfrentamento. Cabe-nos permear essas entradas e mantê-las abertas, fluídas, possibilitando “espacialidades próprias”, como coloca Basbaum (2003).

Coloco-me aqui também como um *produtor*, na medida em que *produzirei* meu discurso pautado em algumas acepções pessoais frente às obras, questionando-me constantemente e (re)inventando, na medida do possível, outros questionamentos que possibilitam a constante incursão da obra no contexto espaço-histórico/temporal em que se apresentam e deste na *poética* das próprias obras.

**Suturas e sobrejustaposições:
entre vestes sem corpos e corpos sem vestes**



Figura 03: Claudia Casarino, *sem título*
Objeto/Instalação, detalhe, 2005
Fonte: <http://claudiacasarino.com/index.html>



Figura 04: Vanessa Beecroft, vb 45
Performance, detalhe, 2001
Fonte: <http://www.vanessabeecroft.com>

A idéia da *sutura*⁴ pode ser pensada em diversos vieses que formam pontos (ou nós) de conexão no decorrer do trabalho. Suturas entre ausências e presenças instauradas pelas obras discutidas, entre o ideário das artistas

produtoras e minhas próprias acepções com relação às mesmas. Suturas presentes nos corpos contemporâneos que se entregam às cirurgias e remodelações condizentes com o padrão dito ‘perfeito’ atualmente, entre corpos e subjetividades revogáveis. Suturas entre a arte e o pensar com arte no contexto contemporâneo. Suturas que se mantêm em constante reformulação, sulcam caminhos, deixam marcas e propõem aberturas para novos olhares, novas possibilidades em devir.

Portanto, suturando as infindas relações que podem ser tecidas acerca das obras apresentadas, trazemos algumas possíveis *sobrejustaposições* resultantes dos modos de ver a respeito das mesmas.

Como já visto, Claudia Casarino nos instiga a pensar seu trabalho a partir da presença da veste, porém da ausência do corpo (ausência que é subvertida amiúde por certa presença fantasmagórica elucidada na sombra distorcida das vestes projetada na parede da sala de exposição). Diretamente ao oposto dela, Vanessa Beecroft nos apresenta *performers* nuas que nos remetem à falta da roupa para adentrar em questões polêmicas a respeito do corpo na contemporaneidade.

Ironicamente, ou veementemente ambas transitam por uma temática que perpassa suas obras de forma arrebatadora: a subjetividade. Claudia Casarino apresenta, expõe, escancara uma (possível) subjetividade, ainda que se utilizando da ausência de corpos, porém da presença de objetos-vestes. Vanessa Beecroft subverte a temática, subtrai, faz uso da repetição de corpos desvestidos, da presença e ou repetição (que gera em certo modo a ausência) para *dessubjetivar* os mesmos corpos.

Nesse jogo de presenças e ausências poderíamos nos perguntar: *Que ressonâncias se instauram ao relacionarmos as vestes sem corpos de Casarino e os corpos sem vestes de Beecroft?*

Villaça (2007, p.34) comenta que “ideais morais e emocionais não se sustentam sem objetos materiais, porque são eles que dão visibilidade e mundanidade aos sentidos”. Nesse sentido, podemos nos reportar ao estranhamento que ocorre frente a ambas as obras, bem como às transgressões que ocorrem nos espaçamentos entre as mesmas. Transgressões estas que nos instigam a repensar inúmeras relações. Relações entre corpos, entre vestes e entre corpos e vestes mutuamente.

Ainda Villaça (2007, p.36) coloca que:

Com a instalação, a obra trasborda fora de si mesma e adquire uma externalidade radical e extrema. A 'instalação' é por isso uma espécie de *happening* posto em cena por coisas, em vez de pessoas, um evento cujos protagonistas são entidades transbordantes e ejaculadoras, condensados de informações e mensagens que nos provocam. As 'instalações' não devem ser consideradas como o objeto da avaliação de um visitante; a relação com este último é completamente invertida quanto à tradicional visita a museus e galerias. É a instalação que sente o visitante, que o acolhe, o tateia, o apalpa, dirige-se a ele, faz com que ele entre nela mesma, o penetra, o possui, o inunda.

Em Casarino nos deparamos com objetos instalados que adquirem uma *sobre-vida* através de nossos olhos. Sombras e vestes que dançam, ainda que estáticas na sala onde a obra está instalada e remetem-se a corpos presente-ausentes. Em Beecroft encontramos corpos que ainda que presentificados, ou com a possibilidade de vida e movimento, estão estáticos, apáticos, estranhamente organizados como coisas. Geram desaparecimentos uns frente aos outros.

Se o corpo e, por analogia, a veste podem ser pensados como territórios, podemos inferir que na obra de Casarino há o território, mas não os ocupantes do mesmo e talvez por isso uma presença espectral que subentende os corpos que por eles passaram ou poderão passar. Já no trabalho de Beecroft, os corpos se *dessubjetivam* na medida em que se apresentam repetidos, nus, portanto *desterritorializados*.

Como propõe Villaça (2007, p.56)

O corpo constitui um subsistema cultural por meio do qual o indivíduo cria valores, coesão e interage com o mundo e com o outro. Os processos de subjetivação/dessubjetivação na contemporaneidade têm nele encontrado um *locus* onde as discussões se sucedem, seja num viés naturalista, colocando-o como baluarte da resistência aos processos de desmaterialização e metamorfose propiciados pela ciência e pela técnica, seja por meio de novos investimentos simbólicos que privilegiam sua desconstrução em campos de força, sua perda de originalidade.

Sem dúvida podemos de antemão prever que a desconstrução dos corpos iguais nos remete ao contexto paradoxal em que vivemos atualmente, onde ao mesmo tempo em que o corpo é visto *desconstruível*, *ressemantizável* e revogável, em detrimento dos tantos outros corpos que estão em devir devido

às inúmeras possibilidades ofertadas pela ciência e pela técnica, ele é reafirmado, colocado em destaque e trabalhado à exaustão a fim de se diferenciar dos tantos outros corpos.

Como infere Villaça (2007, p.23)

Os atuais movimentos de identificação e representação se dão, paradoxalmente, por meio da transmutação corporal, que ora levam a imagem aos limites da desconstrução, ora, por meio de toda sorte de artifícios e tecnologias, atuam sobre o próprio corpo, afirmando sua fragilidade carnal ou investindo em sua desmaterialização.

Mas nos chocamos quando o corpo encontra-as em demasia presente, como em Beecroft, ou explicitamente ausente como em Casarino. Aí tentamos não enxergá-lo mais em meio à sua repetição aparente, ou *presentificá-lo* em meio às ausências. Tentamos subverter ausências e desconstruir presenças, com o intuito de nos ausentarmos ou *presentificarmos* em nós mesmos.

¹ Tais reflexões fazem parte do projeto de dissertação de mestrado desenvolvido por mim no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – (PPGART) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS) e orientado pela Professora Dra. Marilda Oliveira de Oliveira, intitulado “Veste-território: (re)(des)construindo e suturando subjetividades no contexto da arte na contemporaneidade”.

² A palavra *incorporar* adentra este trabalho em seu sentido denotativo que, para Ferreira (1999) significa “Dar forma corpórea, juntar num só corpo, dar unidade, reunir, unir, juntar em um só espaço ou um só todo, tomar forma corpórea, materializar-se, reunir-se, juntar-se, congregar-se”.

³ Conforme Cattani (2007, p.13) a *poética* seria “tudo o que constitui a obra em si mesma, a partir do momento de instauração”.

⁴ Segundo Ferreira (1999), a palavra sutura significa a “operação que consiste em coser os lábios de uma ferida, ger. para juntá-los; juntura, costura”.

Referências

BASBAUM, Ricardo. Pensar com arte: o lado de fora da crítica. In: ZIELINSKY, Mônica. **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. pp. 167-191

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca.; TESSLER, Elida. (Orgs.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002. pp. 35 - 50

CATTANI, Icleia Borsa. *Poiéticas* e poéticas da mestiçagem. In: CATTANI, Icleia Borsa (Org.). **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2007. pp. 11-17

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o Dicionário da Língua Portuguesa. [S.l.]: Nova Fronteira, 1999
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. Apresentação. In: HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. 14ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- MESQUITA, Cristiane. **Moda Contemporânea**: quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- NETO, Manoel Fernandes de Souza. As paisagens do outro em nós. In: GARCIA, Wilton (Org.). **Corpo e mediação** – ensaios e reflexos. São Paulo: Factash Editora, 2007. pp. 79 – 84
- OLIVEIRA, Marilda O. de. Território e deslocamento na obra de Guillermo Gómez-Peña. **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual/UFG, v.5, nº1, p.39-56, dez. 2008. Goiânia: FAV/UFG, 2008.
- PASSERON, René. A poética em questão. Tradução de Sonia Taborda. **Porto Arte**. V.13, nº 21, maio de 2004. pp.11-15.
- VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. Barueri: Estação das Letras Editora, 2007.

Currículo Resumido

Cristian Poletti Mossi é Bacharel e Licenciado em Desenho e Plástica (UFSM/RS); Especialista em Design para Estamparia (UFSM/RS); Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria/RS. (PPGART/UFSM). Bolsista CAPES. Professor Substituto do Departamento de Metodologia do Ensino (MEN) do Centro de Educação (CE) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS). Membro do GEPaec – Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Educação e Cultura.

Marilda Oliveira de Oliveira é professora do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Adjunta IV do Depto. de Metodologia do Ensino, Centro de Educação, Universidade Federal de Santa Maria – RS/Brasil. Doutora em História da Arte e Mestre em Antropologia Social pela Universidad de Barcelona – Espanha. Coordenadora do GEPaec – Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Educação e Cultura.