

Nº 03 | 2023 | ISSN 2965-3312

ANAIS SEPHA UERJ

TRAJETÓRIAS PLURAIS

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/

s471 Seminário de Pesquisadores de História da Arte

(3. : 2023 : Rio de Janeiro)

Anais SEPHA UERJ: trajetórias plurais. – Rio de Janeiro: UERJ,
PPGHA, 2023.

350 p.

Informações retiradas da capa: v.1, n.3.

Periodicidade anual.

ISSN 2965-3312.

1. Arte – História – Congressos. I. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História da
Arte. II. Título.

CDU 7(091)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira – CRB-7 4342

GT 8

Trajetórias Plurais: Metodologia de pesquisa

A prática artística imersiva e o seu deslocamento: do território ao museu

Paola Mayer Fabres¹ e André Arçari²

RESUMO: Práticas artísticas que fazem uso de procedimentos de imersão territorial e que acionam instâncias de integração social como metodologia em seus processos criativos começaram a se tornar cada vez mais recorrentes e constitutivas dos sistemas de produção de obras de arte nas últimas décadas. Esse formato de produção, contudo, impõe seus próprios desafios de circulação e encara alguns impasses ao migrar, posteriormente, ao espaço do museu. No esforço de adaptar essas poéticas no formato exibitivo, artistas, museus e instituições veem seus projetos curatoriais desafiados a produzir sínteses dotadas de inteligibilidade e que deem transparência

¹ Paola Fabres é curadora, pesquisadora, doutora em História, Crítica e Teoria da Arte (ECA-USP) e mestra em Artes Visuais (IA-UFRGS). Atualmente pesquisa as interseções entre o campo da arte e processos sociais a partir de investigações práticas e teóricas voltadas à produção artística de caráter dialógico e colaborativo. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2785518705643463>. E-mail: paolafabres@gmail.com.

² André Arçari é artista visual e pesquisador. Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte (PPGA / UFES). Atualmente é doutorando em Linguagens Visuais (PPGAV-EBA / UFRJ). Suas pesquisas recentes investigam as teorias da imagem com ênfase no pensamento da convergência entre os campos da fotografia, filme, vídeo. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0769031381143075>. E-mail: andrearcari@outlook.com

aos processos originais. Partindo desse debate, o presente ensaio parte do trabalho artístico de Flavia Mielnik realizado no distrito de Bermúdez (pequeno vilarejo rural situado no interior da Argentina) e busca refletir sobre particularidades da prática artística que se dá em território, seus modos de circulação. Por fim, o texto ainda visa discutir possíveis metodologias de pesquisa interessadas em abordar e acessar trabalhos artísticos emergentes em situações de imersão contextual.

Palavras-chave: Pesquisa. Arte contemporânea. Etnografia. Imersão em contexto.

Logo que entrei na sala expositiva, lembro que fui vendo aos poucos aquele mobiliário de madeira que se distribuía pelo espaço dando um ar de casa antiga. Era maio de 2018, e o Museu da Imagem e do Som ainda ocupava a sede do Jardim Europa, bairro oeste da cidade de São Paulo. A sala era pequena e estava toda pintada com um tom salmão-rosa-claro, em alusão a um cômodo doméstico qualquer. A iluminação era baixa e se dava por alguns cabos de luz que vinham do alto suspendendo lâmpadas caseiras que pendiam pelo espaço. Ao entrar, via-se um vídeo projetado na parede logo em frente; ao lado dele, um pequeno núcleo de cadeiras e cômodas que guardavam um conjunto de carimbos de algumas décadas atrás. No outro extremo, notava-se uma velha colcha, estampada com leões e tigres, erguida ao alto, no lado oposto da sala. Havia também uma urna e peças de madeira e pequenos suportes penduradas pelas quatro paredes. E justamente nessas prateleiras, apoiados sobre elas, acomodavam-se cartões postais com imagens que exibiam grupos de pessoas – grupos maiores e grupos menores, uns mais jovens, outros mais idosos, todos posando para a foto, assinalando algum tipo de atividade. Além dos cartões postais que decoravam todo o espaço, uma pequena mesa posicionava-se sozinha no centro da sala. Sob ela, via-se um mapa feito a punho: era uma espécie de anotação cartográfica que nos indicava as ordens espaciais do lugar ao qual a artista fazia referência.



Figura 1. Vista da exposição *Bermúdez se extinguen las fieras?* De Flavia Mielnik. Temporada de Projetos Paço das Artes, 2018. MIS - Museu da Imagem e do Som, São Paulo, Brasil. Fotos de Leka Mendes. Fonte: arquivo pessoal da artista.

“*Bermúdez: se extinguen las fieras?*” era o nome da mostra, e foi em Bermúdez que eu e Flavia Mielnik, artista da exposição, tínhamos trabalhado juntas cerca de dois anos atrás. O título combinava o nome desta pequena cidade rural no interior da Argentina, com o nome de uma enciclopédia ilustrada que catalogava felinos em estado de extinção.

Assim que vi o mapa, diagramado no centro da sala, lembrei de quando visitei Flavia anos antes, logo que ela chegara ao povoado de Bermúdez, algum dia de novembro de 2016. Nos encontramos numa sala de aula dentro da casa que abrigava a escola do vilarejo e o jardim de infância, local onde Flavia havia se hospedado nos primeiros dias da sua estadia. A primeira coisa que comentou foi que o pouco tempo que tinha permanecido por lá já parecia dilatado. Disse que o local se assemelhava a uma ilha – uma ilha banhada por terra com uma só antena telefônica localizada no quintal da escola que podia funcionar dependendo do dia – e comentou que recém começava a compreender um pouco sobre como se estruturava aquele lugar. De pronto abriu um mapa no qual se viam ruas e casas tracejadas às pressas. A antiga linha férrea que cruzava a cidade bem ao meio mostrava um vilarejo dividido em dois. Para atravessar de um lado a outro, teria que se cruzar pela grama já crescida ou se contornar os quarteirões ocupados por galpões de cereais desativados junto à via do trem. Flavia contou que, debruçada naquela mesma sala escolar onde nos reuníamos, juntou-se com Lidia Speroni e Vanina Balmaceda, cozinheiras do colégio e moradoras do povoado. Contou que as duas haviam lhe ajudado a montar aquele mapa, assinalando o que havia na localidade.

“Aqui é por onde passava o trem”. “Vanina mora logo ali, ao lado de onde era a padaria”. “Evelina mora na rua de trás, onde ficava o antigo cabelereiro”. “Essa é a casa de Lidia: é onde nos juntamos todas quintas à noite, para comer empanadas, jogar cartas e futebol”...

O esboço de mapa construído via relato e apontamentos permitiu que ela assimilasse melhor as disposições do que havia por lá. Permitiu também que viesse à tona uma série de locais, instituições e ofícios que deixaram de existir com o passar dos anos.

Bermúdez é um distrito pequeno. À época, um censo local desatualizado feito no ano de 2010 registrava apenas 96 moradores, mas aquele povoado um dia já havia abrigado mais 900 habitantes. Desde os anos 1980, com a desativação da ferrovia, com a falta de acesso e um tanto de inundações, muitos habitantes foram migrando para as cidades vizinhas ou até outras mais afastadas. Isso explicava porque havia distâncias tão longas entre cada moradia. Ao rascunhar essa cartografia, entendeu-se que não só boa parte das casas ali presentes encontrava-se abandonada, mas que muitos dos terrenos baldios que demarcavam os vazios entre elas avisavam o desmanche de uma antiga construção. Feitas em adobe, muitas casas não resistiram ao passar dos anos e foram caindo aos poucos. O tempo também fez com que espaços públicos, como a praça ou o campo onde se jogava bola, fossem tomados pelo pasto. Nesse dia em que revisitaram a memória daquilo que um dia havia existido nos espaços já desabitados, Flavia anotou um total de 18 atividades, hoje inexistentes: a administração municipal, o açougue, o posto de gasolina, a borracharia, a cooperativa, a oficina de pintura, o correio, a ferragem, a estação de trem, o consultório médico, o estábulo com produção de laticínios, o cabeleireiro, o clube, a igreja, a praça, a padaria, a delegacia de polícia e a quadra de esporte.

Com isso, a artista e outros moradores começaram a fotografar cada um desses lugares – ou o que havia restado deles. E o processo ativou bastante gente do entorno. Durante os dias que Flavia permaneceu no vilarejo, a cidade foi aos poucos reocupando os pontos assinalados e se

fantasiando dos ofícios que já haviam sumido do mapa. Foi com algum grau de impulso e de improviso que construíram cenas que recordavam da cidade nos seus anos de vigor.

Lidia, a cozinheira da escola que lhe ajudou a cartografar as ruas de Bermúdez, era conhecida pelas melhores empanadas da região. Ao participar do projeto fotográfico proposto por Flavia, reuniu toda família, vestiu seu avental e abriu trilha no facão até chegar ao velho forno que avisava o local da antiga padaria, então desmoronada e tapada pelo mato. Pedro, o dono do armazém, abriu o cadeado que trancava a igreja e entrou envolto no lençol de casa, assumindo o posto do padre que há alguns anos já havia se ido. Carla, que queria ser prefeita, ergueu a bandeira nacional e se fotografou frente à antiga casa administrativa, local vazio desde que o subprefeito começara a administrar Bermúdez à distância, morando na cidade ao lado. Pepino e Jose Luis viajaram até Triunvirato, povoado vizinho mais próximo, a tomar emprestado os *caps* do uniforme da polícia. Em seguida, posicionaram-se trajados frente à delegacia desativada, apresentando-se como os novos guardas locais. Dona Rosa, moradora mais idosa do vilarejo e também a antiga dona do clube, foi atrás da chave do estabelecimento que um dia emprestara a algum vizinho. Quando localizou a chave extraviada, destravou a porta que o mantinha fechado há mais de quinze anos e fotografou-se junto ao balcão. Atrás dela, um grupo de crianças que acompanhava a montagem da cena, conheceu o espaço por dentro pela primeira vez. A foto tirada aquele dia fora o último registro do clube de Bermúdez ainda em pé. Anos depois, a estrutura ruiria, tornando-se apenas algumas peças de esquadrias e montes de tijolos acumulados pelo chão.



Figura 2.
Flavia Mielnik. *La Panadería*.
Registro Fotográfico.
Imersão no programa de
Residência Comunitaria:
Arte y Procesos Sociales,
distrito de Bermúdez,
Argentina, 2016.



Figura 3
Flavia Mielnik. Registro dos
cartões postais realizados a
partir do trabalho realizado
no distrito de Bermúdez,
Argentina, 2016.

Antes de voltar ao Brasil, a artista deixou as fotos com os moradores. Imprimiu e enquadrou as imagens em porta-retratos comprados por lá mesmo e as deixou em cada uma das casas do povoado. Assim, pelas cômodas das salas de estar, por armários nos quartos de dormir, pelas mesas onde fazem refeição e até em meio às prateleiras do armazém, hoje ainda se encontram emoldurados os registros daqueles dias de encenação.

E assim, os cartões postais que se espalhavam pelo mobiliário que ocupava a instalação montada na exposição de *Bermúdez: se extinguen las fieras?*, mostra que apresentou a ativação de Flavia Mielnik alguns anos depois na cidade de São Paulo, reproduziam a série fotográfica clicada pelas ruas do vilarejo, ao mesmo tempo em que se dispunham a colher recados de espectadores que passassem pela exibição. Esses mesmos postais, com comentários do público visitante, seriam então remetidos posteriormente de volta à Bermúdez³.

³ Para acessar a série fotográfica completa produzida por Flavia Mielnik durante sua estadia em Bermúdez, vide: <<https://flaviamielnik.com.br/Bermudez-Se-extinguen-las-fieras>>.

Foi assim que a instalação pensada por Flavia no Museu da Imagem e do Som, contemplada na Temporada Paço das Artes, na cidade de São Paulo, buscou disponibilizar ao espectador uma perspectiva sua do processo vivido, bem como um rascunho de contextualização cultural e cartográfica daquela paisagem social. Foi assim que o mobiliário disposto pela sala entrou em cena como vestígio de um passado e como índice das construções daquele lugar. E foi assim também que as urnas, os carimbos, as gavetas e os postais serviram como suportes de interlocução entre geografias e tempos distintos – entre São Paulo e Bermúdez; entre passado e presente – e entre aqueles que ocupavam cada qual. E na tentativa de assinalar o âmbito das trocas e interações que marcaram todo o processo de captação de imagens, notou-se o intuito da artista em chamar o visitante para próximo da vivência, ao acercá-lo, via os registros em vídeo, dos bastidores do projeto fotográfico.

Ainda assim, o ambiente exibitivo apontava para a limitação inerente do exercício documental. Dado o contato com o trabalho alocado no museu, pouco poderia se saber das particularidades dos vínculos que surgiram ou sobre o modo como se deram. Pouco também poderia se saber sobre as memórias acessadas, sobre impasses enfrentados, sobre expectativas que podem ter sido disparadas ou até incômodos que podem ter surgido ao se ter uma estrangeira revolvendo histórias do passado da região. A mostra documentava parte da experiência de Flavia e, como qualquer documento, elide-se nele boa parte da história que o circunda. Essa supressão informacional é constituinte de trabalhos processuais desse tipo. Produções artísticas que partem de uma dada localidade, que envolvem instâncias de articulação social, que se expandem no espaço e se prolongam no tempo, acirram ainda mais o desafio do seu deslocamento para a esfera expo-

sitiva, o que nos leva a perceber nelas o limite inevitável que demarca o enfrentamento da distinção entre a experiência *in loco* e seus subsequentes modos de abordagem ou representação.

Para Grant Kester, essa supressão é uma “elisão sintomática” (2011, p. 68) que resulta do distanciamento entre a documentação e os aspectos relacionais constitutivos desse formato de trabalho. Observei esse grau de elisão a qual Grant Kester fez referência quando escutei Flavia comentar sobre as anotações que foram surgindo dos visitantes nos postais, próximo ao encerramento do período da exposição. O compartilhamento de palavras de nostalgia, de solidariedade ao cenário de abandono e de empatia frente ao efeito melancólico do trauma da migração foram fatores presentes nos escritos da maior parte do público que deixou impressões sobre o trabalho. Talvez não tivesse como deixar de ser, se pensarmos que todo e qualquer processo migratório carrega consigo “algum mal-estar que sempre surge da partida” (Mellado, 2015, p. 19). Pastor Justo Mellado, crítico e curador chileno, se perguntou se seria possível existir um modelo não traumático de migração, uma vez que “todos sabemos que, no fundo, uma migração é o sintoma de uma derrota que afeta a condição de permanência de alguns agentes na sua terra de origem” (2015, p. 19). E essa leitura tampouco foi exclusiva daqueles que acessaram o trabalho na exposição montada em São Paulo. Ela também foi expressada por alguns moradores dos povoados vizinhos de Bermúdez que tiveram contato com a experiência. Noemi Valencia, habitante da cidade de Lincoln, compartilhou comigo alguns anos depois da passagem de Flavia por Bermúdez que o primeiro que pensou quando viu as imagens clicadas por lá foi na imagem da casa de sua mãe. Perguntou-se se a casa onde fora criada ao sul de Tucumán seguiria em pé ou se já estaria tombada no momento em que conseguisse revisitá-la outra vez.

Naya Carneval, moradora de Pasteur, vilarejo situado a 75 km de distância de Bermúdez, também se lembrou do trabalho fotográfico impulsionado por Flavia, anos após sua realização. Disse que entendia a ação da artista como “uma síntese da vida de quem vive nesses povoados: de quem acompanha diariamente a partida de habitantes que buscam outros destinos, de quem presencia o desmonte da estrutura urbana e de quem convive, constantemente, conscientemente ou não, com esses vazios na rotina e no cotidiano” (Carnevale, 2022).

Mas é interessante comentar que, quando coletei os relatos de Flavia relativos à experiência, bem como alguns comentários orais de moradores que estiveram juntos com ela na ação, em nenhum momento se percebia neles uma nostalgia na fala. O espírito do riso que acompanhava a lembrança era o que mais se sobrepunha no relato. O planejamento das vestimentas, as gargalhadas, as fotografias frustradas... eram especialmente os episódios cômicos aqueles que mais ficaram gravados na memória. E mesmo que o tom de lástima ou de solidariedade pudesse parecer central para vizinhos, bem como para boa parte daqueles que visitaram a mostra no Brasil, nas palavras da artista, os dias de encenação em Bermúdez haviam sido guiados pela “catarse da risada” e por um componente lúdico bastante atrelado ao jogo e à brincadeira. Talvez esse espírito do riso (evidente no vídeo projetado na exibição), pudesse ter atuado como uma espécie de ferramenta de mobilização de enfrentamento à nostalgia. Para essa averiguação, apenas a presença, a escuta, a coleta de dados e impressões ao longo do tempo. De um jeito ou de outro, momentaneamente ou não, compartilhou-se ao longo daquelas semanas vividas em Bermúdez um passado comum. Algo que viabilizou o acesso a um modo específico de conhecimento situado e um contato com o modo como vem se organizando as memórias naquele lugar. Até porque, como diz Justo Pastor, “a ruína também se dá pela maneira como se fala dela” (Mellado, 2015, p. 128).

* * *

A vivência de Flavia Mielnik durante sua estadia no vilarejo – em convivência com os moradores de Bermúdez, naquele lugar que não era seu – não deixou de apontar alguma aproximação operacional do seu processo de trabalho artístico com procedimentos do campo etnográfico. No caso da experiência de Flavia, seu olhar sobre o povoado argentino não deixava de ser um olhar de fora.

Tal como sinalizado por Hal Foster há mais tempo, mecanismos esses (vinculados ao deslocamento geográfico, a períodos de imersão em conjunturas comunitárias distintas e ao estabelecimento de contato com um sujeito cultural outro), começaram a se tornar cada vez mais recorrentes e constitutivos dos sistemas de criação de obras de arte da produção contemporânea das últimas décadas. A chamada “virada etnográfica”, que surgiu para sugerir um gesto de aproximação da arte em direção ao campo antropológico (ou de certa contaminação entre os discursos de ambas disciplinas), discutida em “O artista como etnógrafo” (1995), apontava justamente à penetração do exercício artístico junto à área da antropologia: aquela que toma a cultura como seu objeto, que se volta ao outro e se estrutura via imersão em contexto, habitando o interdisciplinar (Foster, 2014, 171-172). No texto, o autor pontuou um processo histórico de deslocamento do comprometimento político por parte do artista (outrora centrado na figura do proletário como sujeito da exploração do capital e do desequilíbrio de classe⁴), em direção àquele constituído pela opressão colonial sob a chave do debate identitário cultural. E ao reconhecer no vetor da alteridade um eixo central de engajamento – é dizer, ao reconhecer nele uma espécie de língua franca tanto da prática

4 Discutido por Walter Benjamin, em “O Artista como Produtor” (1934).

artística contemporânea, como do discurso crítico que se configurava à época – Foster também problematizou a forma como essas práticas têm lidado com o enquadramento institucional da arte, bem como os riscos de autocontradição, de apropriação cultural ou de mecenato ideológico (p. 162) que tanto o artista, como a conjunção da autoria representativa ocidental e da própria crítica dominante, passaram a correr ao se verem imersos nesses contextos de trabalho.

No entanto, se os trabalhos artísticos aos quais Foster fez referência no texto transbordavam muito além do espaço de exposição (por estarem atrelados e enraizados em vivências externas que permitiram sua emergência e materialização), talvez para debatermos seus preceitos e contradições fosse importante estendermos o escopo de análise a seu respeito para além dos meios de visibilidade e de circulação convencionais. O argumento é de Fiona Siegenthaler, historiadora da arte e antropóloga social sul-africana que defendeu que a abordagem crítica de “O artista como etnógrafo” (resguardando toda relevância da reflexão sobre a guinada etnográfica, seus impulsos e sintomas aferidos no meio artístico) desconsiderou uma qualidade central da disciplina etnográfica na sua análise: seus métodos específicos de observação e participação no campo. Isso porque o olhar de Foster direcionado a práticas artísticas supostamente disparadas *in loco* partiu fundamentalmente de suas inserções no marco institucional. Tomando como objeto de estudo a produção de artistas como Ed Rusha, Dan Graham, Hans Haacke, Andrea Fraser, Martha Rosler e Allan Sekula, o autor se baseou especificamente na visibilização desses trabalhos no contexto de exposições, através dos resultados materiais e visuais derivados da pesquisa artística, sem contato direto com qualquer instância de encontro de alteridade ou com os contextos onde esses

trabalhos foram concebidos. O que Siegenthaler traz como ponto é que a processualidade particular de obras de arte que passam a englobar metodologias de caráter interativo e imersivo, parece não mais permitir o uso exclusivo de métodos interpretativos já consagrados na história da arte, passando a requerer também abordagens adicionais para sua apreensão (Siegenthaler, 2013, p. 737).

No seu artigo *Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship*, a historiadora vai defender que embora uma virada etnográfica tenha de fato ocorrido na prática artística, “esse não foi necessariamente o caso da pesquisa acadêmica em arte contemporânea” (Siegenthaler, 2013, p. 737), o que nos indicaria um problema de metodologia da própria análise crítica. Nesse aspecto, reivindica a importância de repensarmos métodos de pesquisa que permitam outras formas de percepção, recepção e reconhecimento dessas práticas artísticas que emergem de circunstâncias de integração em territórios com grupos comunitários específicos (Siegenthaler, 2013, p. 747), visando a reorganização de sua compreensão hermenêutica. E junto a isso, indaga se não seria mais efetivo para aquele que busca pesquisá-las e compreendê-las avaliar o emprego de outras técnicas tipicamente associadas às das ciências sociais, de modo a possibilitar o direcionamento do olhar analítico aos disparos que se dão *in loco* e às interações que ocorrem durante tais processos – mais que exclusivamente aos objetos expostos nos espaços representativos do museu.

O ponto defendido pela autora é significativo para a qualificação do debate, embora mais que alegar que o pesquisador deva, invariavelmente, incorporar metodologias de estudo em campo, vale talvez sinalizar aqui a relevância da combinação entre pesquisas que acompanham esse modelo de trabalho de perto, com outras cujo olhar se dê à distância. Trata-se,

talvez, de frisar o valor da convergência entre o olhar próximo (aquele que é familiar com a localidade onde o trabalho artístico é disparado; que conhece e acompanha o grupo de pessoas que se envolve em torno dele; que compreende as características históricas, econômicas e socioculturais daquele território; que entende dos jogos de poder que organiza boa parte daquela estrutura social; que se vê inserido nas conversas, nas negociações e nos processos interativos; e que domina o funcionamento e o imaginário que conforma os costumes locais, bem como os conflitos e receios que acompanham os moradores das comunidades envolvidas), com aquele que vem mais de longe (aquele mais distante e que, por vezes, alcança o trabalho somente através de sua circulação enquanto relato, enquanto reflexão no âmbito da crítica discursiva ou enquanto documento no contexto institucional). Por um lado, tem-se uma proximidade direta “experimentada subjetivamente de maneira incorporada” (Siegenthaler, 2013, p. 742), por outro, tem-se um olhar que potencializa a objetividade – que permite uma conduta menos situada ou condicionada por pressões internas e também menos implicado por afetações pessoais, por desejos circunscritos ou inclinações interpretativas.

Partindo desse pressuposto, o trabalho realizado por Flavia Mielnik nem poderia ser de todo alcançado somente via visitação no seu contexto expositivo no Paço das Artes, no Museu da Imagem e do Som. Boa parte das ressonâncias reverberadas pela ação, avisa que seu mapeamento poderia alcançar outra escala e acessar outros pontos de vista se fosse acessado junto ao seu local de disparo e de agitação: se fosse acessado naquele pequeno vilarejo do pampa-argentino, ao lado daqueles moradores de Bermúdez que, junto com Flavia, permitiram que o trabalho acontecesse⁵.

5 O presente texto foi escrito em janeiro de 2023, em Vitória, no Espírito Santo, a partir de conversas minhas com o artista e pesquisador André Arçari, com quem pude estruturar uma narrativa de síntese interessada em relatar comparações entre as experiências artísticas vividas em contexto de imersão e aquelas que deles migram ao espaço expositivo.

Referências bibliográficas:

CARNEVALE. Nadya. [Depoimento a Paola Fabres]. mar. 2021

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2014.

KESTER, Grant. *Conversations Pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2013a.

_____. *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham e Londres: Duke University Press, 2011.

MELLADO, Justo Pastor. *Escenas Locales: ficción, história y política en la gestión de arte contemporáneo*. Serra Maria de Punilla: Curatoría Forense, 2015.

MIELNIK. Flavia. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2016

SIEGENTHALER, Fiona. Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship. In: *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, v. 27, n. 6, p. 737-752, 2013.

