A ESTÉTICA ANTROPOFÁGICA DE RIVANE NEUENSCHWANDER EM DOMINÓ CANIBAL

THE ANTHROPOPHAGIC AESTHETICS OF RIVANE NEUENSCHWANDER IN DOMINÓ CANIBAL

Michele Medina
Angela Grando

ANTROPOFAGIA VISUAL
DOMINO CANIBAL
REGIME DE VISIBILIDADE
RIVANE NEUENSCHWANDER

Este artigo examina a participação de Rivane Neuenschwander na exposição Dominó Canibal (Murcia, 2010) a partir da noção de antropofagia visual, investigando como sua obra reconfigura dispositivos devocionais latino-americanos. Apropriando-se de ex-votos tradicionais – pequenas pinturas votivas que registram milagres e graças alcançadas –, a artista esvazia suas narrativas e os transforma em murais abstratos, deslocando seu significado original e tensionando as relações entre imagem e memória. Esse gesto, inserido no contexto da exposição curada por Cuauhtémoc Medina, dialoga diretamente com a tradição antropofágica brasileira, compreendida aqui como um processo de assimilação crítica e reinvenção estética.

VISUAL ANTHROPOPHAGY
CANNIBAL DOMINO
REGIME OF VISIBILITY
RIVANE NEUENSCHWANDER

This article examines Rivane Neuenschwander's participation in the exhibition Dominó Canibal (Murcia, 2010) from the perspective of visual anthropophagy, investigating how her work reconfigures Latin American devotional devices. Appropriating traditional ex-votos – small votive paintings that record miracles and graces received – the artist empties their narratives and transforms them into abstract murals, displacing their original meaning and straining the relationships between image and memory. This gesture, inserted in the context of the exhibition curated by Cuauhtémoc Medina, dialogues directly with the Brazilian anthropophagic tradition, understood here as a process of critical assimilation and aesthetic reinvention.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

INTRODUÇÃO

A antropofagia, conforme formulada por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (1928), configura-se como uma estratégia cultural de apropriação crítica, digestão e ressignificação de referências externas. Esse conceito, amplamente debatido no campo das artes visuais, propõe não apenas a absorção de influências, mas sua transformação em novas formas de expressão, rompendo com hierarquias impostas pela cultura hegemônica. No contexto da arte contemporânea, essa abordagem manifesta-se de maneira singular no trabalho de Rivane Neuenschwander, especialmente em sua participação na exposição *Dominó Canibal* (2010), curada por Cuauhtémoc Medina. Apresentada durante o *Proyecto Arte Contemporáneo*, em Murcia, a proposta de Medina se estabelece como uma estrutura que materializa a antropofagia oswaldiana ao transformar o processo artístico em um banquete simbólico, em um jogo de "sobreposições e descontinuidades" no qual onde cada artista tinha a liberdade de "reinterpretar, destruir e apropriar" a obra anterior (Fernandez-Cid, 2010, online).

O título da exposição remete tanto ao jogo de dominó, onde as peças se articulam em sucessão, quanto à ideia de um processo canibalístico simbólico, no qual os artistas "devoram" e reconfiguram conceitos e imagens preexistentes. Para isso, Cuauhtémoc Medina priorizou, na seleção dos artistas, nomes já consolidados no *mainstream*, mas que compartilhavam discursos alinhados aos propósitos da exposição. Nas palavras do curador:

> Como escolher os artistas? Ou seja, uma parte importante era pensar que teriam que ver, alguma parte do seu trabalho, com a lógica do que foi proposto da exposição, com essa lógica de crítica colonial, com a lógica de elaborar uma espécie de prática crítica dos objetos da cultura e com a lógica de uma certa afinidade com uma rota pós-colonial. Mas também devo confessar que minha suposição era de que eu encontraria resistência e que haveria uma certa relutância em jogar esse jogo, pois, quero dizer, não houve uma única pessoa que me recusasse, todos acharam extremamente interessante (Medina, 2023, s.p.).

O discurso crítico proposto por Medina buscou fomentar debates sobre temas periféricos e pós-coloniais, ainda que esses não fossem o foco central da exposição. Para concretizar essa proposta, sete artistas participaram das "devorações" sugeridas pela curadoria no espaço da Sala Verónicas, na seguinte ordem: Jimmie Durham, Cristina Lucas, Bruce High Quality, Kendell Geers, Tania Bruguera, Rivane Neuenschwander e Francis Alÿs. Nota-se que Medina buscou, na escolha dos artistas, um equilíbrio geográfico e de gênero, ampliando as possibilidades de diálogo crítico e político dentro da exposição. Segundo Medina, em entrevista, a escolha de Neuenschwander se deu pelo fato de que "teria que haver alguém que tivesse uma relação direta com o legado antropofágico" (Medina, 2023, sp) dentro da mostra. Sua obra insere-se nesse contexto ao se apropriar dos ex-votos latino-americanos – pequenas pinturas votivas que tradicionalmente registram a irrupção do sagrado no cotidiano –, esvaziando seus conteúdos narrativos e transformando-os em composições abstratas. O que antes funcionava como testemunho devocional passa a operar como uma reflexão estética e política sobre a permanência e a fragilidade das imagens na cultura visual contemporânea.

Além da reconfiguração formal dos *ex-votos*, Neuenschwander introduz uma dimensão participativa ao coletar relatos de medos e inquietações do público, subvertendo a função tradicional desses objetos. Se originalmente os ex-votos expressavam gratidão pela intervenção divina, na proposta da artista eles se convertem em um arquivo de angústias coletivas, expondo incertezas e fragilidades do tecido social. Esse deslocamento dialoga com as ideias de Jacques Rancière, particularmente no que se refere à subversão das formas de visibilidade e à redistribuição do sensível no espaço da arte. Dessa forma, propomos uma análise da obra de Neuenschwander em *Dominó Canibal*, examinando como sua prática articula a tradição antropofágica brasileira no campo da arte contemporânea. Para isso, estabelece-se um diálogo teórico entre os conceitos de Oswald de Andrade e Jacques Rancière, de modo a compreender como a artista opera deslocamentos tanto formais quanto simbólicos, ampliando os sentidos da imagem e questionando as narrativas que a sustentam.

ANTROPOFAGIA VISUAL: DA APROPRIAÇÃO À TRANSFORMAÇÃO

Com o colapso do crédito imobiliário nos Estados Unidos – que resultou em uma recessão econômica mundial –, a Espanha foi um dos países europeus mais afetados pela crise. O aumento da dívida pública e a necessidade de austeridade fiscal intensificaram os problemas econômicos e também os sociais. O setor cultural, obviamente, foi um dos mais afetados com cortes de orçamento e diminuição abrupta de transações no mercado espanhol de arte. Para a pesquisadora Renata Ribeiro dos Santos (2017, p. 285), foi um momento no qual os grandes (e caros) projetos culturais financiados pela Espanha não eram mais possíveis, pelo menos, não na mesma quantidade e das possibilidades quase ilimitadas de anos anteriores.

Essa restrição trouxe a busca por outras ações dentro do âmbito cultural, no qual pode se observar que "os projetos de exposição perderam em número, mas eles conseguiram manter a qualidade e a complexidade observadas em períodos anteriores" (Ribeiro dos Santos, 2017, p. 287). Na busca por outras alternativas, se abriu na Espanha as possibilidades de exposições centradas em contexto menores, países ou movimentos específicos. E, conforme observa Ribeiro dos Santos (2017), uma proposta de olhar para os artistas latino-americanos, principalmente, os que produziam na Espanha.

Foi no espaço de uma antiga igreja do século XVII, transformada nos anos 1980 em um espaço cultural, que os artistas escolhidos por Medina apresentaram suas instalações/intervenções. Sexta artista entre os sete participantes, sua participação ocorreu após a proposta da artista cubana Tania Bruguera, que, ao ser convidada, fez questão de estabelecer que gostaria de ser "comida" por Neuenschwander. Bruguera conhecida por seu ativismo político, trouxe ao espaço de *Dominó Canibal* toda a tensão sócio-econômica (e política) que ocorria fora das paredes brancas da *Sala Verónicas*, introduzindo ao espaço expositivo as manifestações grevistas que ocorriam na Espanha no tumultuado ano de 2010. A crise que teve impactos duradouros na economia espanhola e que exacerbou as desigualdades sociais, levou a políticas de austeridade fiscal e a proposta de uma desastrosa reforma trabalhista. Em resposta, no dia 29 de setembro daquele ano, os sindicatos convocaram uma greve geral. Bruguera trouxe, então, instruções (direcionadas ao público) para pintar nas paredes imagens da tradição iconográfica revolucionária de diversas culturas políticas da esquerda, de for-

ma a integrar duas tradições de produção política: a arte participativa e o mural como meio de agitação social (Medina, 2010, p. 163).

Foi em meio a essas tensões que Neuenschwander entrou no jogo de *Dominó Canibal*. Sua intervenção consiste na apropriação de ex-votos[1] populares – pequenas pinturas que tradicionalmente testemunham milagres e graças alcançadas – para transformá-los em ambientes abstratos, esvaziando suas narrativas e deslocando seu significado original. O *ex-voto*, historicamente, opera como um testemunho pictórico da irrupção do sagrado no cotidiano. Ele estrutura-se a partir da dualidade entre a experiência profana da adversidade (acidentes, doenças, perigos) e a intervenção milagrosa da divindade. Segundo Scarano

> Aos olhos dos humanos, o ex-voto é um legítimo e válido de troca de bens e apresenta ainda outra variável: é uma paga, paga simbólica, feira por aquele que recebeu a graça. O pedido, ao partir do crente, ergue-se até a divindade, depois volta ao crente em forma de graça e ele paga a promessa feita, ofertando-lhe um ex-voto (Scarano, 204, p. 36).

Neuenschwander trouxe ao espaço da antiga Igreja pertencente ao Convento de Verónicas, uma proposta de trabalho em site specific baseado nas pinturas de ex-voto mexicanas e espanholas dos séculos XVIII e XIX (Medina, 2010, p. 164). Na *Sala Verónicas*, a artista brasileira optou por trabalhar com quatro pinturas de ex-voto de artistas anônimos que "retratavam interiores domésticos onde alguma tragédia ocorreu" (Medina, 2010, p. 164). Segundo Neuenschwander

> Embora a ideia do acidente me interesse muito, eu não queria que fosse representado por cenas figurativas, então trabalhei principalmente com o pano de fundo arquitetônico e sua falta de perspectiva e congruência. Meu objetivo aqui era transportar as pinturas bidimensionais para uma situação tridimensional, criando quatro tipos diferentes de salas (sala de estar, cozinha, quarto e varanda) que estabeleceriam um diálogo com a Igreja (Neuenschwander *apud* Medina, 2010, p. 164).

No mesmo ano, Neuenschwander apresentou sua série "A uma certa distância (ex-votos)". Para Pedrosa (2014, p. 36), essa operação resulta na remoção do drama e da narrativa, deixando apenas vestígios espaciais como paredes, tetos e pisos. Sem recorrer à perspectiva clássica, a artista apresenta uma arquitetura fragmentada e imprecisa, cuja precariedade visual confere autonomia a esses elementos. De modo a aproximar as suas composições a abstrações geométricas, algumas até mesmo sugerindo esse caráter de maneira mais evidente. Compreendemos assim, a instalação proposta por Neuenschwander como uma "tradução arquitetônica do ex-voto em pintura para a instalação" (Pedrosa, 2014, p. 36).

A artista também dedicou um espaço onde os visitantes poderiam escrever seus medos e anexá-los a grade da igreja, uma ação que certamente reverbera no contexto em que a exposição estava ocorrendo, nas angústias vividas durante a crise econômica. Nas palavras da artistas: "Era importante recuperar um texto que antes pertencia às pinturas ex-voto – não um texto descritivo, mas frases curtas que manifestam o que precede, constitui e perpetua a experiência de uma tragédia" (Neuenschwander apud Medina, 2010, p. 165).

1. "Ex-voto" é uma palavra latina que significa "proveniente de uma promessa ou voto".



Figura 1: Vista parcial de Ex-votos expandidos de Rivane Neuenschwander em Dominó Canibal, 2010. Sala Verónicas, Murcia. Fonte: fernandomaculan.com.

No entanto, como Cuauhtémoc Medina (2010, p. 169) aponta, existe uma convenção implícita nessas imagens: o milagre nunca ocorre dentro do templo, mas sim nos espaços da vida comum. Ao se apropriar desses dispositivos, Neuenschwander desloca o foco narrativo e espacial, eliminando figuras e objetos e convertendo os cenários devocionais em grandes murais geométricos que se expandem no espaço do espectador. A participação de Neuenschwander se dá a partir de um gesto que pode ser compreendido como uma forma de antropofagia visual, algo que o crítico Lars Bang Larsen, descreve com precisão:

> A antropofagia descreve um interminável processo de criação e evolução, e tem em pauta coisas mais importantes que chegar a novas verdades (a verdade é apenas "a mentira muitas vezes repetida" de acordo com o Manifesto antropófago). Em vez disso, há apenas a opacidade da mistura, a transformação e permutação que confrontam o contexto no qual a experiência é criada, buscando mudar os termos e condições da criação (...) Com essa propensão, podem-se encontrar diversas imagens e processos de consumição transformativa no método e nas obras de Neuenschwander (Larsen, 2010, p. 45-46).

Na medida em que a obra de Neuenschwander não apenas absorve um repertório visual preexistente, mas também o digere e o reconfigura dentro de uma lógica distinta, seu gesto pode ser compreendido como antropofágico. Esse processo ressoa com as observações de Larsen sobre sua produção artística:

> Não em conformidade com jogos sociais, mas seguindo as linhas (in)orgânicas dos rios de lava, insetos migratórios e as regras reinventadas da linguagem. Em outras palavras: ao mesmo tempo em que tropos antropofágicos de consumição e trans-

formação residem na obra de Neuenschwander, o humanismo do canibalismo cultural é demolido (Larsen, 2010, p. 48).

Se, no ex-voto tradicional, a imagem funciona como um suporte de memória e fé, na obra de Neuenschwander a narrativa desaparece, restando apenas a arquitetura do milagre – agora reduzida a formas abstratas. O que antes era um registro devocional torna-se um ambiente que tensiona os limites entre representação e apagamento, criando uma espacialidade imersiva que subverte a relação original entre o fiel e a imagem.

Como parte dessa proposta instalativa, a artista apresentou o vídeo "O inquilino" (2010), feito em parceria com Cao Guimarães, e que representaria a fragilidade e impermanência dos acidentes retratados nos ex-votos, do qual compartilhamos a breve descrição abaixo:

> Em *O inquilino*, uma bolha de sabão perfeitamente redonda atravessa um apartamento vazio (na verdade, o estúdio de Neuenschwander), que parece estar passando por uma reforma. Acompanhada por sons domésticos abafados, a bolha paira de um cômodo vago para outro, "inspecionando" coisas e "conferindo" as janelas, que estão todas cobertas com papel. O apartamento está vazio, e não há saída (Larsen, 2010, p. 120).

Esse vídeo, ao acompanhar o deslocamento errante de uma bolha de sabão em um espaço vazio e em transformação, reforça a poética da impermanência e do transitório que atravessa a obra de Neuenschwander. Assim como nos ex-votos esvaziados de narrativa e reconfigurados em murais geométricos, *O Inquilino*[2] sugere um estado de suspensão e indeterminação, onde os vestígios de ocupação e mudança ecoam, mas jamais se fixam.

2. O vídeo encontra-se disponível no Youtube, no canal da Stephen Friedman Gallery, e pode ser acessado no link: https://www.youtube.com/watch?v=HW5zb2nLs8w

A DIMENSÃO PARTICIPATIVA E O INVENTÁRIO DE ANGÚSTIAS

O gesto de Neuenschwander pode ser interpretado como um contraponto crítico às utopias da arte participativa – como proposto por Bruguera –, pois, em vez de construir um sentido comunitário baseado na esperança e na superação, expõe um tecido social costurado por incertezas e fragilidades, algo que possui um potente diálogo com o



Figura 2: Vista parcial das transformações de Rivane Neuenschwander em Dominó Canibal. Imagem gentilmente cedida por Cuauhtémoc Medina.

contexto político e econômico da Espanha naquele momento. Além da reconfiguração formal dos ex-votos, a artista introduz uma dimensão participativa que inverte sua função tradicional. No lugar do testemunho de milagres, ela propõe um arquivo de medos, coletando dos visitantes relatos de suas inquietações mais íntimas. Essa estratégia inverte a lógica dos ex-votos como dispositivos de gratidão e afirmação da fé, substituindo-os por um repositório de angústias coletivas, porém, explorando-as de modo mais intimista. Algo, já "desenhado" pelo curador, no qual em entrevista, Medina afirma:

> Convidar Rivane implicava em mudar a temperatura, por assim dizer, no verão encontramos os artistas mais tempestuosos, como o martírio de Cristina Lucas ou as obras intelectuais de Geers ou a ativação política de Bruguera. E o resultado dessa mudança poderia ser muito interessante, se alguém com a extrema habilidade, uma absorção etérea, como Rivane poderia intervir nessa trama (Medina, 2011, sn).

Se o *ex-voto* tradicional reforça um regime de visibilidade em que o sagrado e o profano se mantêm rigidamente separados, a obra de Neuenschwander rompe essa lógica, embaralhando as fronteiras entre devoção e arte, entre testemunho e abstração. Ao desfigurar a estrutura narrativa do *ex-voto* e transformá-lo em um espaço aberto à experiência sensorial do espectador, a artista promove um deslocamento na percepção, tensionando os modos de ver e sentir historicamente associados a esses objetos de fé. A proposta de Neuenschwander em *Dominó Caníbal*, dessa perspectiva, pode ser compreendida não apenas como uma reconfiguração estética, mas como um gesto de ingestão crítica e transfiguração simbólica. E como artista representante do Brasil em *Dominó Canibal*, esse movimento ecoa a tradição antropofágica brasileira, não como mera apropriação, mas como um mecanismo de digestão crítica e produção de novos sentidos a partir daquilo que é consumido. Como bem descreve Larsen, "a alteridade precisa ser absorvida para rearticular e os padrões culturais – em misturas semióticas que dão à prática uma nova direção e substância" (Larsen, 2010, p. 44).

Ao operar esse deslocamento, Neuenschwander não apenas reconfigura a materialidade dos ex-votos, mas também amplia sua função social ao transformá-los em dispositivos de escuta e acolhimento das ansiedades contemporâneas. A substituição do testemunho de milagres por um inventário de medos revela a precariedade do contexto vivido, ressoando com a crise econômica e o sentimento de instabilidade que marcaram a Espanha em 2010. Assim, o que antes servia para reafirmar a fé na intervenção divina converte-se em um registro da incerteza, no qual as inquietações individuais se acumulam e se tornam parte de um corpo coletivo de angústias. Joe Birman (2020), afirma que a imprevisibilidade da contemporaneidade – seja na economia, na arte, na política, na ciência ou no próprio cotidiano – desorienta o sujeito contemporâneo. Em suas palavras, "podemos dizer que, tanto no registro coletivo como no individual, nas escalas local e global, a subjetividade foi virada de ponta-cabeça" (Birman, 2020, p. 7). A imprevisibilidade que uma crise econômica traz aos sujeitos é ainda mais perturbadora, com as oscilações econômicas, políticas de austeridade e alto desemprego, a proposta, dessa forma, nos parece um inventário das angústias que assolavam os espanhóis. Diferente da proposta de Bruguera – que trazia ao público a representação da utopia frustrada onde a arte representacional tenta refletir processos tão mutáveis quanto a política e tão voláteis quanto a opinião pública –, Neuenschwander parece abrir um espaço intimista, se reapropriando do espaço da



Figura 3: Vista parcial das transformações de Rivane Neuenschwander em Dominó Canibal. Imagem gentilmente cedida por Cuauhtémoc Medina.

antiga igreja, para trazer relatos que dão voz aos que muitas vezes não ousam dizer como se sentem.

Evidencia-se, assim, uma reconfiguração do regime de visibilidade, conceito desenvolvido por Jacques Rancière, que define não apenas "o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações" (Rancière, 2009, p. 31-32). Ao deslocar os critérios de visibilidade dos ex-votos – tradicionalmente associados à gratidão pela intervenção divina – para a exposição de medos e vulnerabilidades, Neuenschwander propõe uma nova configuração do sensível, na qual a incerteza e a precariedade tornam-se elementos centrais da experiência estética e política. Ao alterar os critérios de visibilidade – anteriormente pautados pela exaltação do milagre e da fé – Neuenschwander propõe uma nova ordem, na qual o medo e a vulnerabilidade passam a ocupar o espaço antes reservado às manifestações da intervenção divina. Essa nova ordenação permite que o público não apenas observe, mas se insira ativamente na obra, tornando-se parte integrante de um sensível compartilhado que questiona as convenções tradicionais e reafirma o papel crítico do espectador.

A obra também se alinha, nessa perspectiva, com a noção de emancipação do espectador, conforme proposto por Jacques Rancière (2012). Como aponta o autor, "a emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições" (Rancière, 2012, p. 17). Neuenschwander desfaz a separação tradicional entre aqueles que produzem e aqueles que apenas contemplam, conferindo ao público um papel ativo na produção de sentido. Cada nova inscrição de um medo reconfigura a obra, convertendo o ato de olhar em um gesto que não apenas testemunha, mas também modifica o espaço compartilhado da incerteza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da participação de Rivane Neuenschwander na exposição *Dominó Canibal* evidencia como sua prática artística se insere em um processo de antropofagia visual, onde imagens e narrativas preexistentes são deglutidas e reconfiguradas em novas formas de experiência. Ao deslocar os ex-votos de sua função devocional para um espaço de experimentação estética e sensorial, a artista tensiona os limites entre memória e abstração, tradição e contemporaneidade, criando um novo regime de visibilidade no qual a fragilidade da imagem se converte em potência crítica. Nesse sentido, a proposta de Neuenschwander não apenas ressignifica os ex-votos ao esvaziá-los de sua narrativa original, mas também os reinsere em um contexto de participação e envolvimento do público. O gesto de coletar angústias em lugar de testemunhos de fé propõe uma inversão simbólica que reflete as incertezas e ansiedades contemporâneas, tornando a experiência artística um campo de negociação sensível entre história, subjetividade e política.

Ao aproximar a obra das ideias de Jacques Rancière, compreende-se que o trabalho de Neuenschwander opera na reconfiguração do sensível, desestabilizando os códigos estabelecidos de percepção e desafiando a passividade do espectador. A proposta curatorial de *Dominó Canibal* amplifica essa operação, ao instaurar um jogo contínuo de apropriação e deslocamento, no qual cada artista absorve e transforma a obra que o precede. Assim, Neuenschwander não apenas participa desse circuito, mas o leva a um extremo em que o apagamento da narrativa original se torna, paradoxalmente, um espaço de reinvenção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIRMAN, Joel. O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade. Coleção Sujeito & História. 3a Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MEDINA, Cuauhtémoc. Dominó Canibal. Proyecto Arte Contemporáneo. Murcia: Ediciones Polígrafa, 2010a.

_____. Entrevista I. [Out 2023]. Entrevistadora: Michele Medina. Vitória, 2023. (90 min.).

LARSEN, Lars. Rivane Neuenschwander: um dia como outro qualquer. São Paulo: Cobogó, 2010.

PEDROSA, Adriano. Rivane Neuenschwander: mal-entendidos [misunderstandings]. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014. 240p.

RIBEIRO DOS SANTOS, Renata. Veinte años de arte contemporáneo latinoamericano en el ámbito ibérico (1992 – 2012): Vías de actuación y proyecciones. Tesis doctoral. 399f. Programa de Doctorado en Historia. Granada: Universidad de Granada, 2017.

SCARANO, Julita. Fé e milagre: ex-votos pintados em madeira nos séculos XVIII e XIX. São Paulo: EDUSP, 2004. 128p.

MICHELE MEDINA
Mestre em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA/UFES) e Bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição. Pesquisa História e Teoria das Exposições, processos artístico-curatoriais contemporâneos e relações sistêmicas da arte. Atua como curadora e integra o corpo editorial da Revista Farol e da Plataforma de Curadoria.
michelemedina.arte@gmail.com

ANGELA MARIA GRANDO BEZERRA
Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA/UFES); Historiadora e Crítica de Arte; Doutorado em Historia da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I – (Pantheon Sorbonne); Mestrado em Historia da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I – (Pantheon - Sorbonne); Pesquisadora (BPC-FAPES); Membro da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), da ABCA e do CBHA (Comitê Brasileiro de História da Arte). Atua na área de Fundamentos Teóricos e Crítica das Artes, e pesquisa sobre processos criativos; arte sonora e meios audiovisuais; teoria e crítica da imagem.
angelagrando@yahoo.com.br