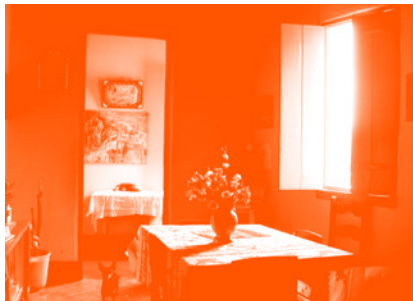
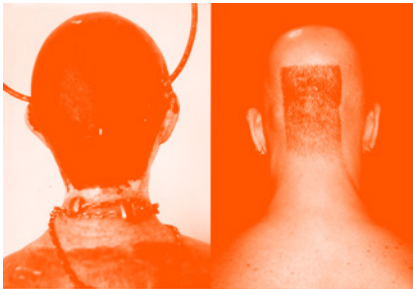
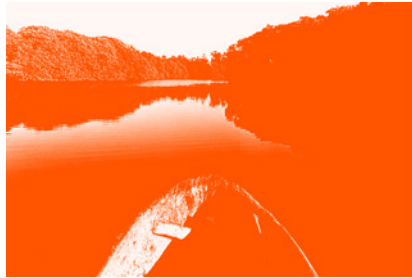


**múltiplo
comum**

**obras
do acervo
fotográfico**

**galeria
de arte
espaço
universitário**





**múltiplo
comum**

—

**obras
do acervo
Fotográfico**

—

**galeria
de arte
espaço
universitário**

**the common
multiple**

—

**works in the
photography
collection**

—

**galeria
de arte
espaço
universitário**

Editora filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)
Av. Fernando Ferrari, 514 – Campus de Goiabeiras
Vitória – ES, Brasil, CEP 29075-910
+55 27 4009 7852 | edufes@ufes.br | www.edufes.ufes.br

Reitor

Reinaldo Centoducatte

Vice-reitora

Ethel Leonor Noia Maciel

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Carlos Roberto Vallim, Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria
Souza Mendonça, Fátima Maria Silva, Giancarlo Guizzardi, Gilvan
Ventura da Silva, José Arminio Ferreira, Josevane Carvalho Castro,
Julio César Bentivoglio, Luis Fernando Tavares de Menezes, Marcos
Vogel, Rogério Borges de Oliveira, Sandra Soares Della Fonte

Secretário Executivo

Douglas Salomão

Todos os direitos desta edição reservados à editora da
Universidade Federal do Espírito Santo. É proibida a
duplicação ou reprodução deste volume, ou de parte
do mesmo, em quaisquer meios, sem autorização
expressa da editora. Distribuição gratuita.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Z88m Zorzal, Bruno.
Múltiplo comum [recurso eletrônico] : obras do acervo fotográfico–Galeria
de Arte Espaço Universitário = The commom multiple : works in the photography
collection–Galeria de Arte Espaço Universitário / Bruno Zorzal e Tom Boechat ;
tradução, Junia Mattos Zaidan, Maria Bernadete Morosini. - Dados eletrônicos. - 1.
ed. - Vitória, ES : EDUFES, 2019.
160 p. : il.
Participantes: Fernando Augusto, Humberto Capai, Ignez Capovilla,
Nicolas Soares.
ISBN: 978-85-7772-399-7
Também publicado em formato impresso.
Modo de acesso: <[http://repositorio.ufes.br/handle/10/774/
browse?type=title&sort_by=1&order=ASC&rpp=20&etal=-1&null=&offset=0](http://repositorio.ufes.br/handle/10/774/browse?type=title&sort_by=1&order=ASC&rpp=20&etal=-1&null=&offset=0)>
1. Universidade Federal do Espírito Santo. Galeria Espaço Universitário. 2. Fotografia
- Brasil. 3. Fotografia - Exposições. 4. Artes visuais. I. Boechat, Tom. II. Zaidan, Junia
Mattos. III. Morosini, Maria Bernadete. IV. Título.

CDU: 77(81)

**múltiplo
comum**

—

**obras
do acervo
Fotográfico**

—

**galeria
de arte
espaço
universitário**

**the common
multiple**

—

**works in the
photography
collection**

—

**galeria
de arte
espaço
universitário**

6 de dezembro de 2018 a 5 de abril de 2019

Bruno Zorzal e Tom Boechat

 **EDUFES**

Vitória, 2019

A produção e a difusão cultural na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) são ferramentas fundamentais ao desenvolvimento da formação acadêmica e da pesquisa em diferentes áreas. São também importantes para o diálogo da instituição com a sociedade e suas múltiplas manifestações populares. Este catálogo apresenta parte do valioso acervo fotográfico da Universidade e possibilita real contribuição artístico-cultural e histórica para a comunidade acadêmica e a comunidade em geral, do estado e do país. Trata-se de uma coleção com imagens captadas nas últimas cinco décadas por diferentes autores, e que a Universidade compartilha com a sociedade no momento em que se completam quarenta anos da Galeria de Arte Espaço Universitário, que preserva o acervo. O catálogo é uma importante iniciativa da Secretaria de Cultura da Ufes, e o produtivo engajamento de sua equipe merece especial reconhecimento.

Reinaldo Centoducatte

Reitor

Cultural production and circulation at the *Universidade Federal do Espírito Santo* are central for the development of higher education and research in a range of areas. They are also important to enhance the dialogue between the University and society in general and its multiple popular manifestations. This catalogue features part of the invaluable photography collection of the University and provides a real artistic, cultural and historical contribution to the academic community and beyond, both locally and nationally. This collection of images captured in the five latest decades by several artists is now shared with society just as the *Galeria de Arte Espaço Universitário*, which cares for the preservation of the collection, celebrates its 40th anniversary. This catalogue is an important initiative by the University's Culture Office, whose team's productive engagement deserves our special acknowledgement.

Reinaldo Centoducatte

University Rector

Este catálogo expõe um recorte importante do acervo fotográfico da Galeria de Arte Espaço Universitário da Ufes: são cem imagens de um total aproximado de trezentas fotografias produzidas nos últimos cinquenta anos, especialmente no Espírito Santo. É uma coleção plural que manifesta toda a multiplicidade de temas, técnicas e abordagens de seus autores. Quando a Universidade reafirma as manifestações culturais do estado e do país, ela amplia e desenvolve os diferentes potenciais da criação artística e se mantém aberta e inclusiva. Com consistente atividade cultural, a Ufes estabelece dinâmico diálogo com a sociedade e possibilita novos espaços de criação. O catálogo que aqui se apresenta é mais uma significativa ação que populariza e democratiza o acesso do público aos bens culturais da Universidade, que também podem ser visualizados e pesquisados em diferentes plataformas.

Rogério Borges

Secretário de Cultura

This catalogue presents an important cutout of the photographic collection of the *Galeria de Arte Espaço Universitário*: they are one out of approximately three hundred photographs, produced especially in Espírito Santo, in the last 50 years. It is a diverse collection that represents all the multiplicity of themes, techniques and approaches by its authors. When the university reaffirms local and nationwide cultural manifestations, it allows the expansion and development of different artistic creations; it remains open and inclusive. Keeping consistent cultural activities, it establishes a dynamic dialogue with society and provides new spaces for art creation. The present catalogue is another significant effort that popularizes and democratizes public access to the university's cultural assets, which are also available in different platforms online.

Rogério Borges

Secretary of Culture

Sumário

Narrativas múltiplas,
fotografias em contraste **13**
Bruno Zorzal e Tom Boechat

Múltiplo Comum
— obras do acervo fotográfico **16**

Através do acervo
— uma conversa entre artistas **123**
**Fernando Augusto, Humberto Capai,
Ignez Capovilla e Nicolas Soares**

Índice dos artistas **151**

**múltiplo
comum**

—

**obras
do acervo
fotográfico**

Curadoria de Bruno Zorzal e Tom Boechat



Narrativas múltiplas, Fotografias em contraste

Das 1.700 obras que compõem o acervo da Galeria de Arte Espaço Universitário (Gaeu), a maior coleção de arte do Espírito Santo, cerca de um quinto são fotografias. A coleção incorpora e reflete uma multiplicidade de temas, técnicas e abordagens que caracterizam a produção fotográfica do último meio século no estado.

Imagens documentais — que informam, zelando pela forma — dividem espaço com experimentações poéticas. Diferentes tipos de matrizes e de suportes fotográficos nos permitem passar pelas muitas tecnologias que constituem a fotografia. Fotógrafos, fotógrafos-artistas e artistas-fotógrafos entram aqui em diálogo.

Os conjuntos expostos mostram essa pluralidade. Não optamos pela harmonia, porque o preço a ser pago seria deixar de fora o ruído provocado pela diferença. Propomos, sim, uma experiência estética da dissonância. Aqui, entre as cem fotografias de 55 autores, o comum não pressupõe o apagamento das diferenças. Ao contrário, reflete a multiplicidade que desejamos celebrar.

As fotografias do acervo carregam consigo a ideia de autoria, tão cara à fotografia moderna e tão problematizada na contemporaneidade. Na exposição, propomos relações estabelecidas originalmente não pelos artistas autores, mas por nós, dois artistas-curadores que compreendemos

Multiple narratives, photographs in contrast

About a fifth of the 1,700 works that make up the permanent collection of the *Galeria de Arte Espaço Universitário*, the largest art collection in the state of Espírito Santo, are photographs. The collection includes and reflects a multitude of themes, techniques and approaches that set apart the photographic production in the state, in the last 50 years.

Documentary photography — informative, and yet concerned with its form — shares the space with poetic experiments. Different types of photographic media allow us to experience the many technologies that constitute photography. Photographers, photographer-artists and artist-photographers may converse in this space.

The sets exhibited represent that plurality. We opted for the disruption caused by differences, rather than favouring exclusive harmony at any cost. We propose, instead, an aesthetic experience of dissonance. The common among the 100 photographs by 55 authors does not presuppose the erasure of differences. Rather, it reflects the multiplicity we wish to celebrate.

The photographs of the permanent collection carry with them the idea of authorship, so dear to modern photography and so problematic in contemporary times. We propose relationships not established originally by the artists, but by

esta ação curatorial como um espaço de criação. Lidando com temáticas e estéticas, poéticas e processos dos mais variados, combinamos as fotografias organizando-as em núcleos que contemplam manifestações populares, denúncias, paisagens, documentação de artes, experimentações fotográficas.

Trata-se de garimpar e tecer associações dentro de uma pluralidade de obras, procedimentos, autores e universos, estabelecendo conexões que trazem ao primeiro plano multiplicidades e diferenças. Podemos pensar tal exercício como uma errância pelos sentidos das imagens, que nos impele a questionar de que modo outras abordagens e recepções seriam maneiras de extrair o que existe submerso, latente, ou mesmo de improvável, nos assuntos aos quais as imagens se referem; e como essa errância resultaria na criação de novos espaços de relação, para lembrarmos de Édouard Glissant, nutrindo o imaginário a provar outras ideias de mundo. Errância, aqui dito, como base de outras possibilidades para as fotografias e, por que não, para todo e qualquer elemento do cotidiano. Nesse sentido, o acervo não é somente um fim, mas um meio, um ponto de partida para a criação: referência sensível e inteligível para outras tantas experiências, não somente artísticas.

Portanto, mais do que propor uma possibilidade artística para fotografias feitas sem tais intenções, reivindicamos a dimensão sensível de toda e qualquer imagem. Supostos valores originais se mostram menos como limite do que como possibilidades a mais para nossas escolhas e para a recepção das fotografias. Um modo para que estas coisas, que são as imagens, se distanciem de uma existência unidimensional, como descreve Marcuse. Importa, igualmente, explicitar as diversas facetas da fotografia como prática social

ourselves, curator-artists who view this curatorial practice as a space for creation. Covering a variety of themes, aesthetics and poetic processes, the groups of photographs are categorized as popular manifestations, denunciations, landscapes, art documentation and photographic experiments.

By digging up and associating a plurality of works, procedures, authors and universes, we hope to connect with and bring forth multiplicities and differences. Such an exercise may be thought of as errantry through the senses of images, which pushes us to question how other approaches and receptions could constitute ways to draw out what is underneath, yet to be manifested, or even what is improbable within the topics depicted; to question how this errantry might result in the creation of new spaces of relation, nourishing the imaginary to experiment with other notions of world, as Édouard Glissant proposes.

Errantry is taken here as a basis for other possibilities for the photographs and, why not, for each and every element of everyday life. The collection is not to be taken only as an end in itself, but as a means, a point of departure for creation: a sensitive and intelligible reference for a number of experiences, whether artistic or any other.

Therefore, more than imparting an artistic slant to photographs originally done without such intentions, we reclaim the sensitive dimension of each and every image. Supposedly original values present themselves less as a limit than as further possibilities of choices for the reception of the photographs. A way in which these things that are images distance themselves from a one-dimensional existence, as Marcuse describes. Likewise, it is important to make known the varied facets of photography as social practice and to highlight the construction of any given collection as an aesthetic and political act.

e evidenciar a construção do acervo como ato estético e político.

Expor o acervo é expor também o trabalho de constituição, catalogação e preservação feito pela Gaeu, que em 2018 completou 40 anos. É, ao mesmo tempo, nos expormos àquilo que foi criado antes de nós. Se considerarmos que resolvemos as urgências de hoje levando em conta as experiências já vividas — e as obras já concretizadas —, perceberemos a importância do acervo. Negligenciar tais experiências seria condenar-nos a uma repetição das mesmas. Se o museu, ou, aqui, o acervo, pode ser comparado a um cemitério de obras de arte, a opção por não constituir e manter o acervo pode também acarretar o apagamento de certas narrativas, de muitas histórias.

Múltiplo Comum propicia ainda a ocasião para que 29 trabalhos doados por 16 autores, entre os mais representativos do estado, sejam incorporados ao acervo.

As lutas contemporâneas passam por testar os sentidos e usos das palavras e imagens existentes. Expor o acervo implica olhar fotografias de períodos diversos a partir de perspectivas de hoje, colocando-as em tensão com preocupações recentes. (Re)utilizar acervos é revisitar relatos, escolhas, valores; um modo de (re)posicionar-se diante deles, de (re)presentar-se: estratégia para o agora.

Bruno Zorzal e Tom Boechat

To exhibit the collection is to also exhibit the processes of constituting, cataloguing and preserving, carried out by the *Galeria de Arte Espaço Universitário*, which has recently celebrated its 40th anniversary. It is, at the same time, to expose ourselves to what has been created before us. If we consider that we sort out the urgencies of today on the basis of lived experiences — and the works already completed — we will realize the importance of the collection. To neglect such experiences is to condemn ourselves to repeating them. If the museum or, here, the collection, can be compared to a cemetery of artworks, the decision to neither constitute nor preserve it can also bring about the erasure of certain narratives, of many stories.

Múltiplo Comum [The Common Multiple] further provides the opportunity for 29 works donated by 16 artists, among the most representative in the state, to be incorporated into the collection.

Contemporary struggles involve putting our senses, use of words and existing images to test. Exhibiting this collection involves looking at photographs of different periods from today's perspectives, thus putting them in tension with the concerns of recent times. To (re)utilize collections is to revisit accounts, choices, values; a way to (re)position oneself before them, to (re)present oneself: a strategy for today, for now.

Bruno Zorzal and Tom Boechat







Vitor Nogueira
(Mimoso do Sul, ES, 1956)

Sem título
1990

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
29 x 39 cm



Alex Krusemark
(Aimorés, MG, 1963)

Sem título
1981

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
30 x 40 cm



Rômulo Fialdini
(Belo Horizonte, MG, 1947)

Sem título
1996

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
43 x 58 cm



Nelson Felix
(Rio de Janeiro, RJ, 1964)

Vazio coração
2004

Fotografia colorida
Ampliação em papel fotográfico
70 x 102 cm



David Pratti
(Ribeirão Preto, SP, 1952)

Sem título
2004

Fotografia colorida
Ampliação em papel fotográfico
5,5 x 120 cm



Ignez Capovilla
(Vitória, ES, 1985)

Sem título
2014

Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel matte
37 x 110 cm



Humberto Capai
(Muqui, ES, 1951)

Sem título
2014

Fotografia colorida
Impressão jato de tinta sobre papel matte
45 x 70 cm



Bruno Miranda
(Vitória, ES, 1982)

A mineração e os detalhes
2016

Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel de algodão
32 x 46,5 cm



Bruno Miranda
(Vitória, ES, 1982)

Time
2016

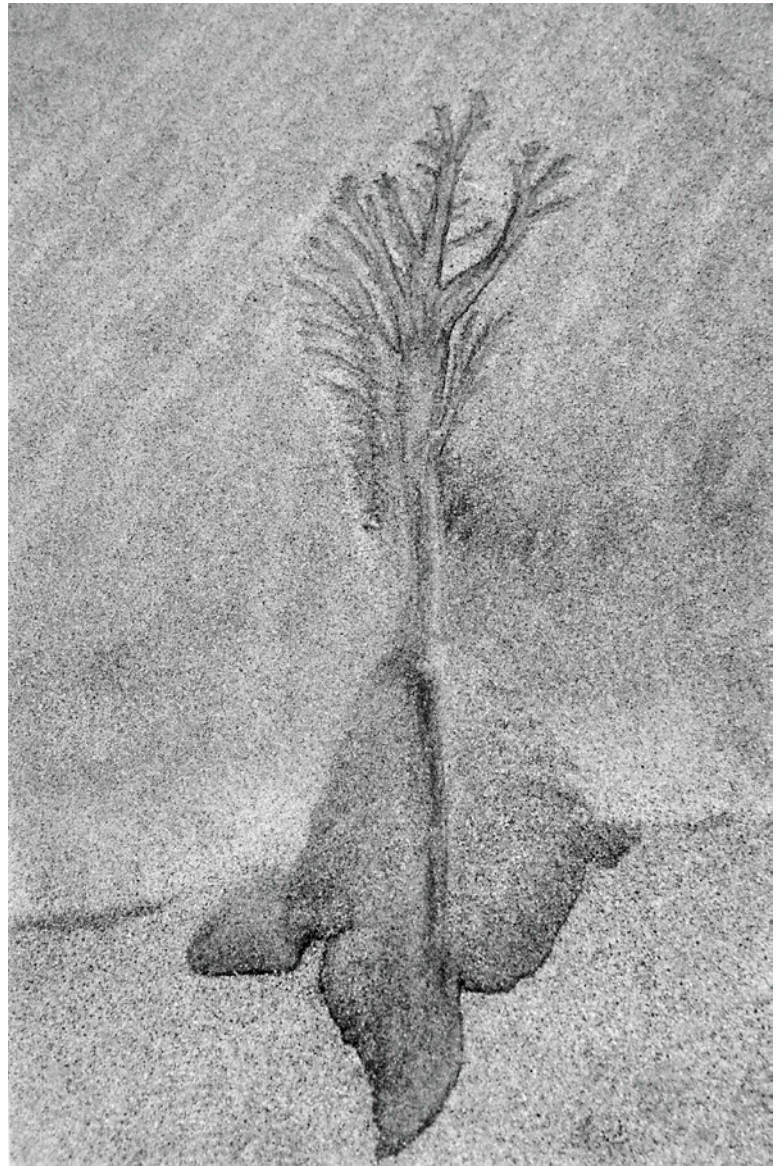
Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel de algodão
32 x 46,5 cm



Albérico Rocha Júnior
(Vitória, ES, 1956)

Chão I
1978, reimpressão de 2014

Fotografia preto e branco
Impressão em papel fotográfico
20 x 27,5 cm



Albérico Rocha Júnior
(Vitória, ES, 1956)

Chão III
1978, reimpressão de 2014

Fotografia preto e branco
Impressão em papel fotográfico
27,5 x 22 cm



Roger Moore
(Amarillo, EUA, 1943)

Uprooted
2004

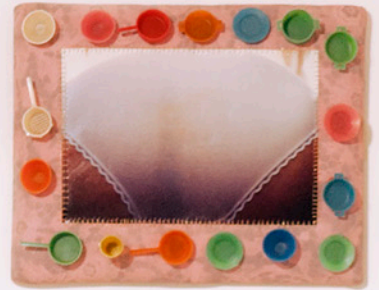
Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
38 x 28 cm



Samuel Vieira
(Rio de Janeiro, RJ, 1959)

Malecón
Série *E eu fui*
2018

Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel matte
30 x 45 cm







Nicolas Soares
(Cachoeiro de Itapemirim, ES, 1987)

Série *Esta Aporia — Uma Liturgia do Desejo*
2015

Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel de algodão
60 x 40 cm



Cássia Pires
(São Luís, MA, 1975)

A rainha da solidão
2016

Fotografia digital
Plotagem em adesivo sobre PVC
42 x 59 cm



Edson Chagas
(Rio de Janeiro, RJ, 1964)

Briga de Presidiários
Projeto *Mulheres de Tucum*
2002

Fotografia colorida
Impressão jato de tinta sobre papel matte
30 x 45 cm



Marcus Vinicius
(Vitória, ES, 1985 — Istambul, Turquia, 2012)

Território expandido I — Ilha da Pólvora
2007

Fotografia colorida
Impressão jato de tinta sobre papel matte
56,5 x 76 cm



Renato Marianno
(Vitória, ES, 1967 — Colatina, ES, 2012)

Nuca II
2007

Fotografia digital
Impressão em papel fotográfico
39 x 29,5 cm



Renato Marianno
(Vitória, ES, 1967 — Colatina, ES, 2012)

Nuca IV
2007

Fotografia digital
Impressão em papel fotográfico
39 x 29,5 cm



Elisa Queiroz
(Macaé, RJ, 1970 — Vitória, ES, 2011)

Sem título
1992

Fotografia colorida e objetos plásticos costurados
em tela sobre chassi
27,5 x 32,5 cm



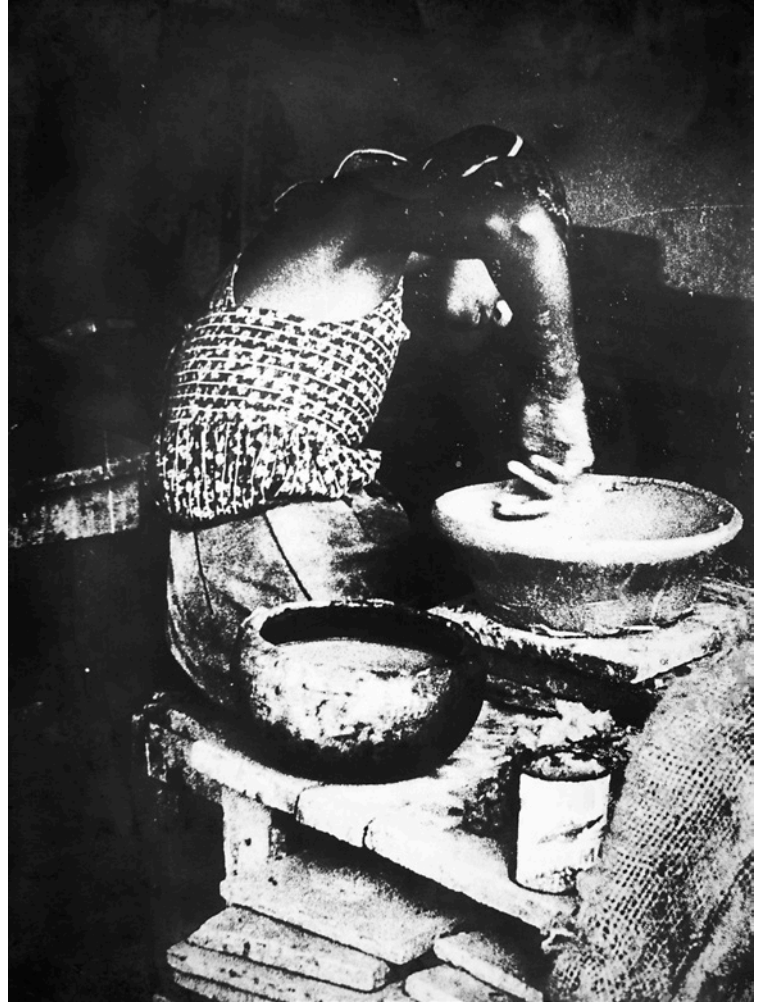
Rosana Paste
(Venda Nova do Imigrante, ES, 1967)

O que pode um corpo
2014

Fotografia digital
Impressão jato de tinta em tela sobre chassi
17 x 20 cm





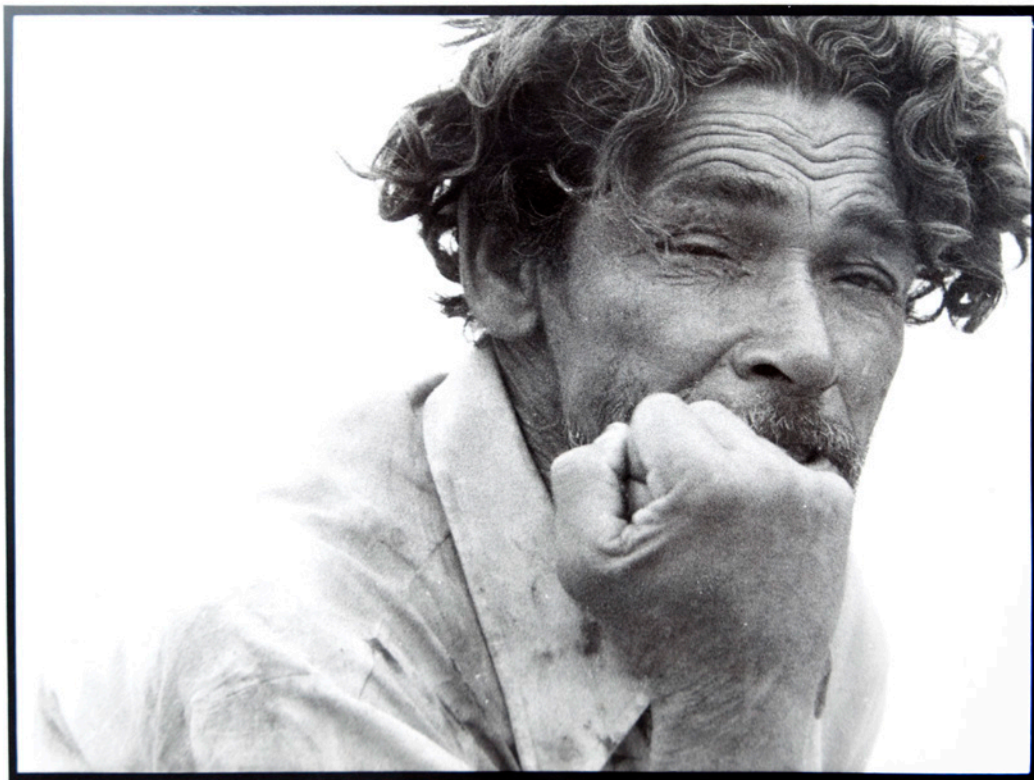


Murilo Ferreira da Rocha

Sem título
1980

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
25 x 18 cm

45

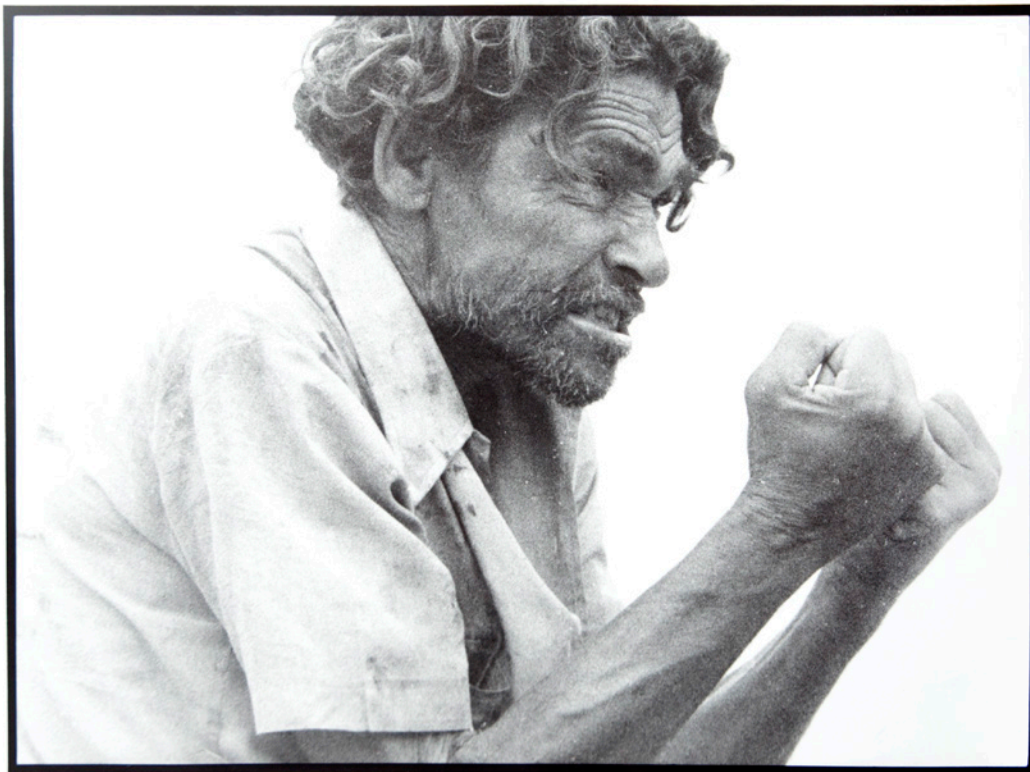


CLÁUDIO VERSIANI '78

Cláudio Versiani
(Belo Horizonte, MG, 1954)

Sem título
1978

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
24 x 30 cm



Cláudio Versiani '78

Cláudio Versiani
(Belo Horizonte, MG, 1954)

Sem título
1978

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
24 x 30 cm



Bruno Zorzal
(Afonso Cláudio, ES, 1979)

Sem título #3
Série Nós, os Vizinhos de Pier Paolo
2016

Fotografia colorida digitalizada
Impressão jato de tinta sobre papel de algodão
33 x 33 cm



Orlando da Rosa Farya
(Vitória, ES, 1957)

Two brothers
2002

Fotografia digital
Impressão em papel fotográfico
90 x 120 cm



Informational text or a list of names, likely a gallery label or a list of artists, displayed on the wall.







Walace Fernando Neves
(Santa Leopoldina, ES, 1940)

Após a tempestade VI
1978

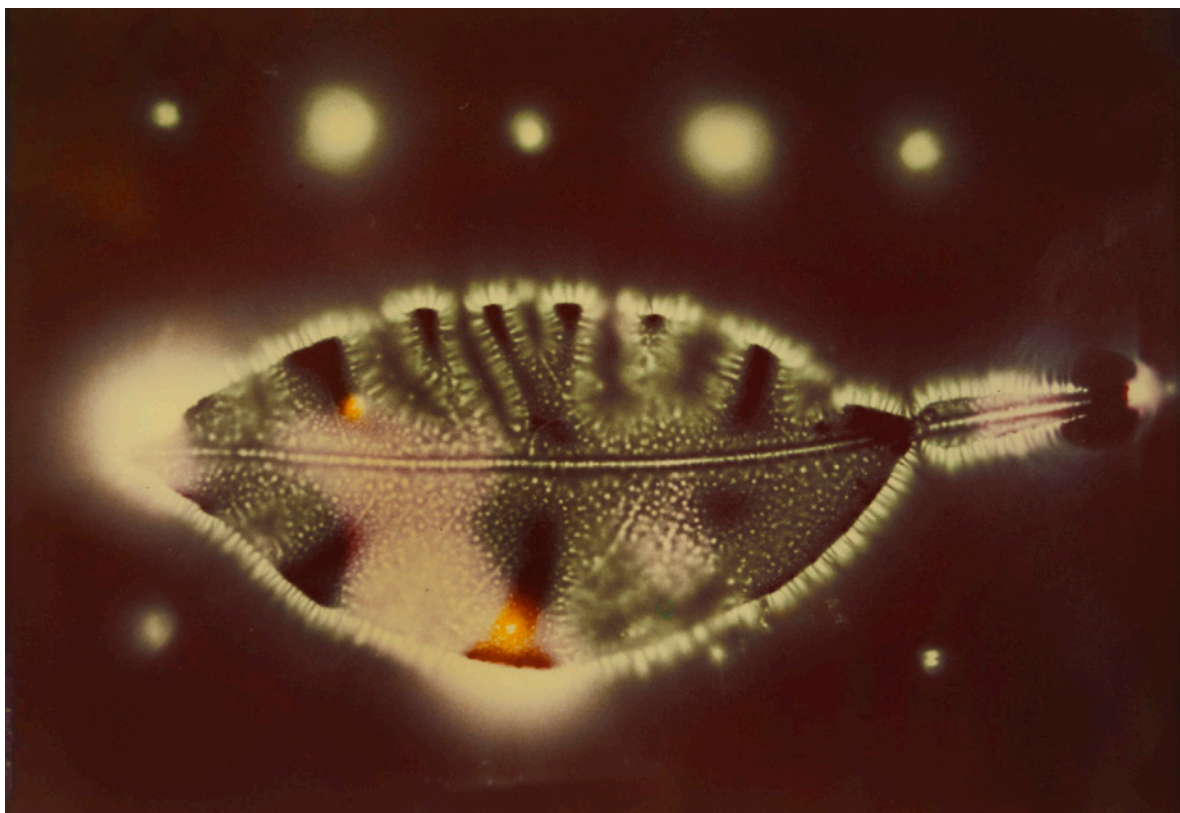
Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
50 x 60 cm



Marcelo Gandini
(Vitória, ES, 1974)

Sem título
2007

Desenho em técnica experimental
sobre papel fotográfico
89 x 152 cm



Walace Fernando Neves
(Santa Leopoldina, ES, 1940)

Aura I
1982

Fotografia Kirlian
Ampliação em papel fotográfico
30 x 40 cm

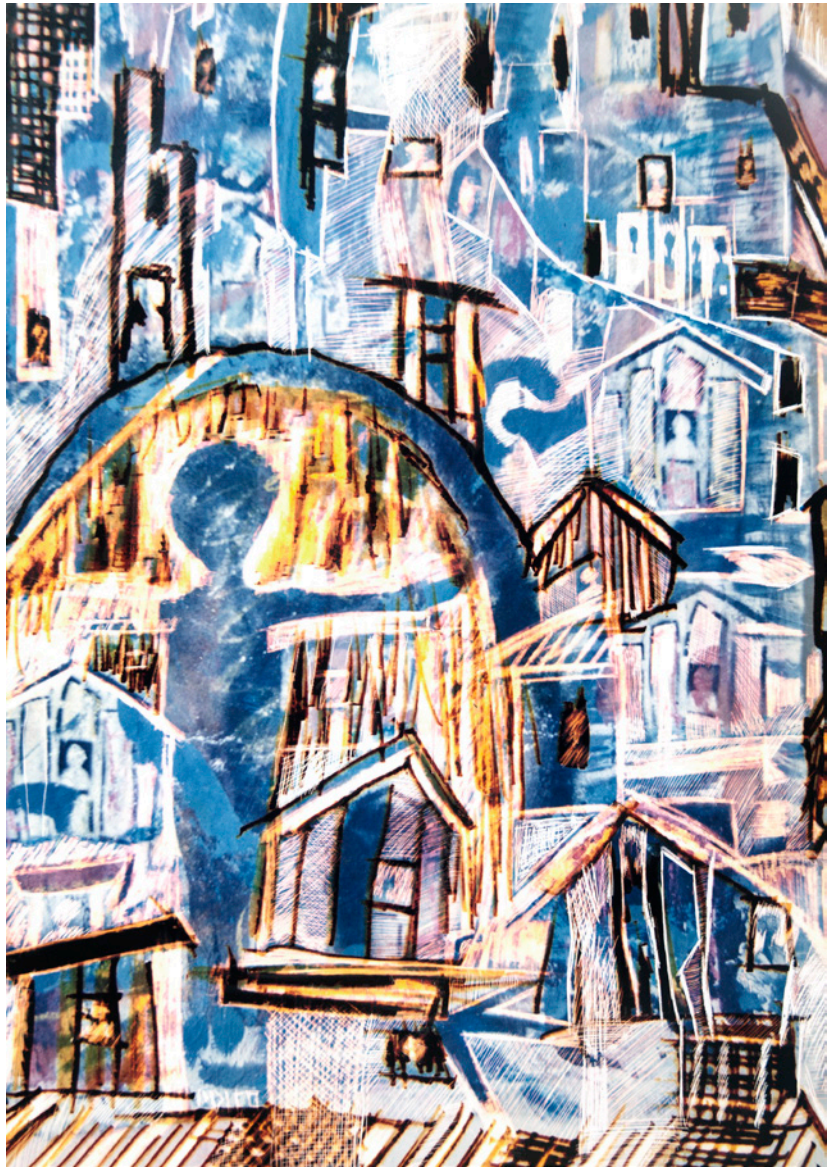


Dimitri Ribeiro, Cintia Martins e Nilson Santos

Sem título
1985

Fotografia, aquarela e colagem sobre papel
10,5 x 14,5 cm

56



Didico
(Cachoeiro de Itapemirim, ES, 1957)

Sem título
1993

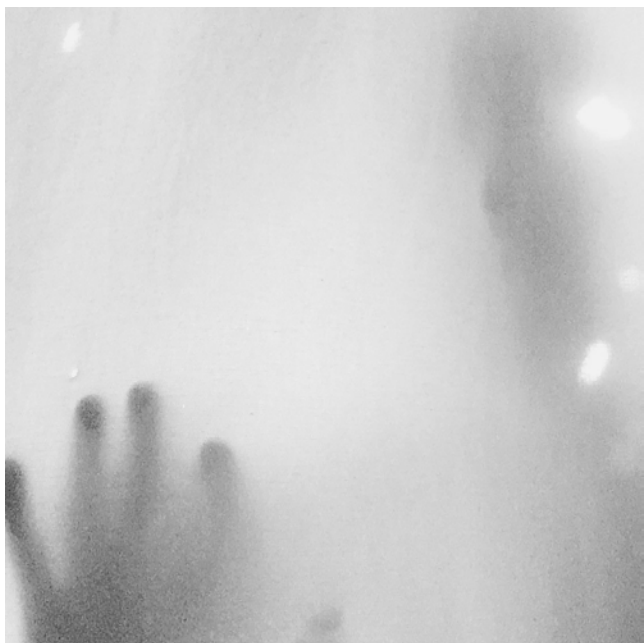
Fotografia colorida
Ponta seca sobre ampliação em papel fotográfico
25 x 18 cm



Mac
(Vitória, ES, 1961 — Vitória, ES, 1993)

A Temperança
1993

Fotografia colorida
Técnica mista sobre ampliação
em papel fotográfico
100 x 75 cm



Leandro Queiroz
(Vitória, ES, 1973)

Série Diário Visual
2013–2018



Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel matte
10 x 10 cm (cada)







Lou Sky
(Vitória, ES, 1994)

Santa Basura
2014

Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel matte
100 x 150 cm



Orlando da Rosa Farya
(Vitória, ES, 1957)

Espelho
2002

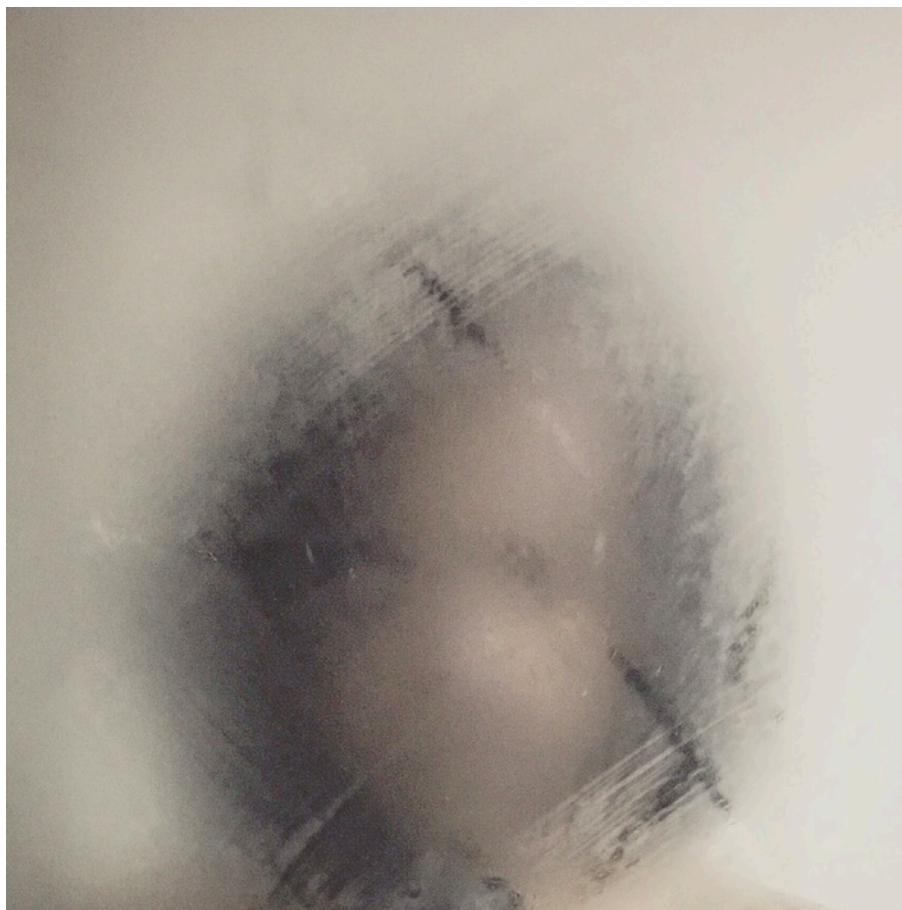
Fotografia digital
Impressão em papel fotográfico
90 x 120 cm



Bruno Zorzal
(Afonso Cláudio, ES, 1979)

Sem título #12
Série Nós, os Vizinhos de Pier Paolo
2016

Fotografia preto e branco
Impressão jato de tinta sobre papel de algodão
33 x 33 cm



Leandro Queiroz
(Vitória, ES, 1973)

Série Diário Visual
2013—2018

Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel matte
10 x 10 cm



João Victor Coser
(Vila Velha, ES, 1990)

Casa fragmentada
2016

Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel matte
100 x 150 cm



Victor De Prá
(Vitória, ES, 1974)

Série Cartazes
2012—2018

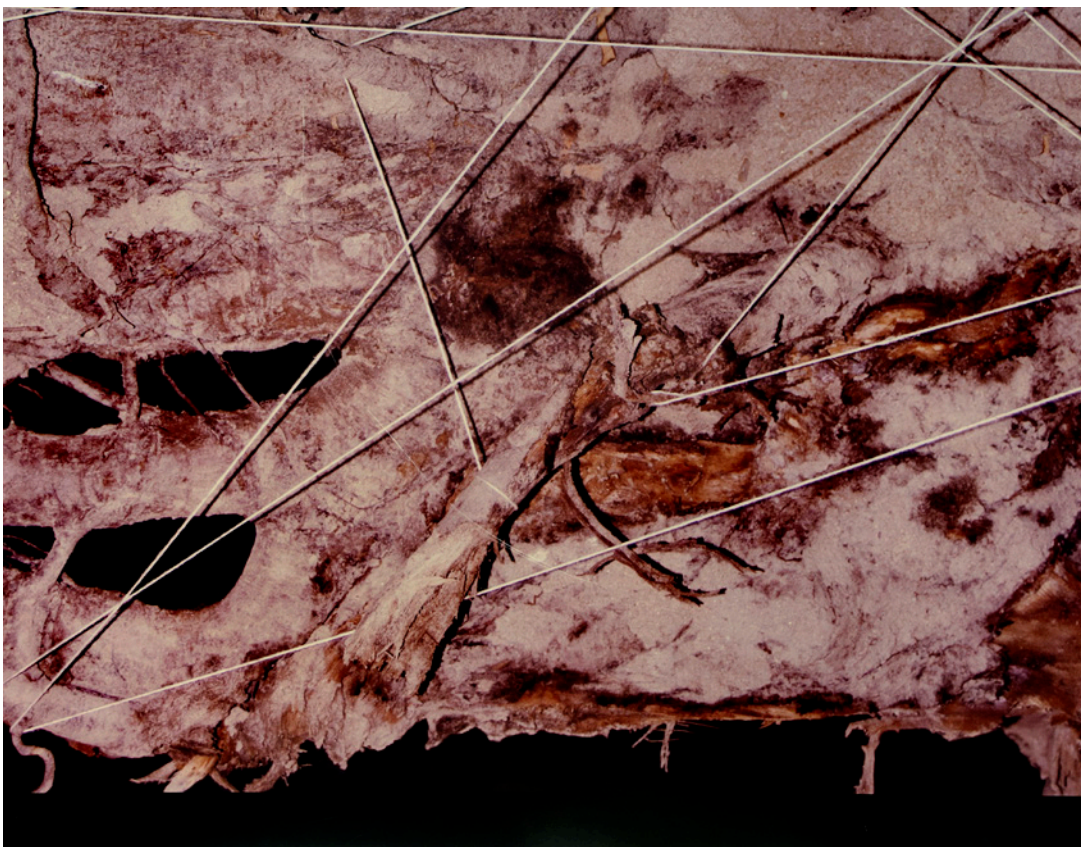
Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel de algodão
40 x 60 cm



Albérico Rocha Júnior
(Vitória, ES, 1956)

Sem título
1979

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
18 x 24 cm



Sofia Campilho
(Caldas da Rainha, Portugal, 1979)

O último plátano do Carmo
2016

Fotografia digital
Plotagem em adesivo sobre PVC
132 x 102 cm

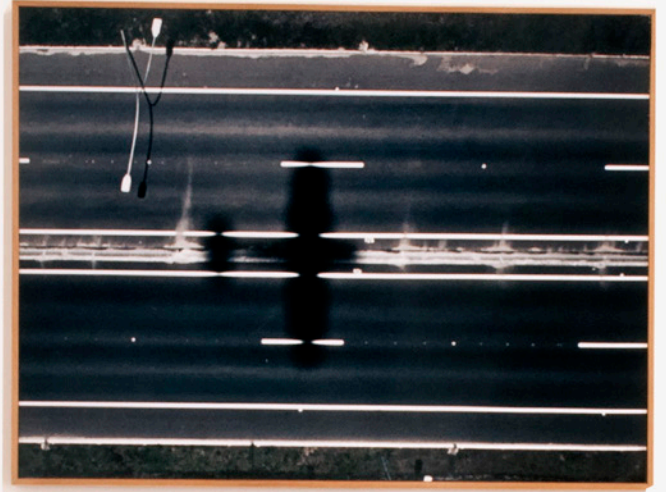


Cristiane Reis
Objetos deslocados

Alterado, o acusado pegou **uma cadeira** e arremessou contra a mulher. Por não ter acertado, o marido aos tropeços, de tio bêbado, partiu para cima da esposa agredindo-a com puxões de cabelo e socos no rosto sem se importar com os filhos que assistiram tudo.



--	--	--	--	--	--	--	--







Apoena Medeiros
(Vitória, ES, 1978)

Pomeranos
2010

Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel matte
30 x 30 cm



Gabriel Lordêllo
(Vitória, ES, 1977)

Série *Simples (assim)*
2016

Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel matte
30 x 30 cm



Tadeu Bianconi
(Colatina, ES, 1963)

Chichicastenango de Santo Antonio — Guatemala
1993

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
29 x 40 cm



Humberto Capai
(Muqui, ES, 1951)

Sem título
2014

Fotografia colorida
Impressão jato de tinta sobre papel matte
52 x 70 cm



Roberto Burura
(Vitória, ES, 1964)

Sem título
2008

Fotografia colorida
Impressão jato de tinta sobre papel de algodão
59 x 79 cm



André Alves
(Rio de Janeiro, RJ, 1972)

Série *Mata Atlântica*
1994

Fotografia colorida
Ampliação em papel fotográfico
25 x 30,5 cm



Fabio Vicentini
(Vitória, ES, 1969)

Rainha do Mar
2014

Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel matte
30 x 45 cm



Douglas Salomão
(Vitória, ES, 1975)

94 horas
1998

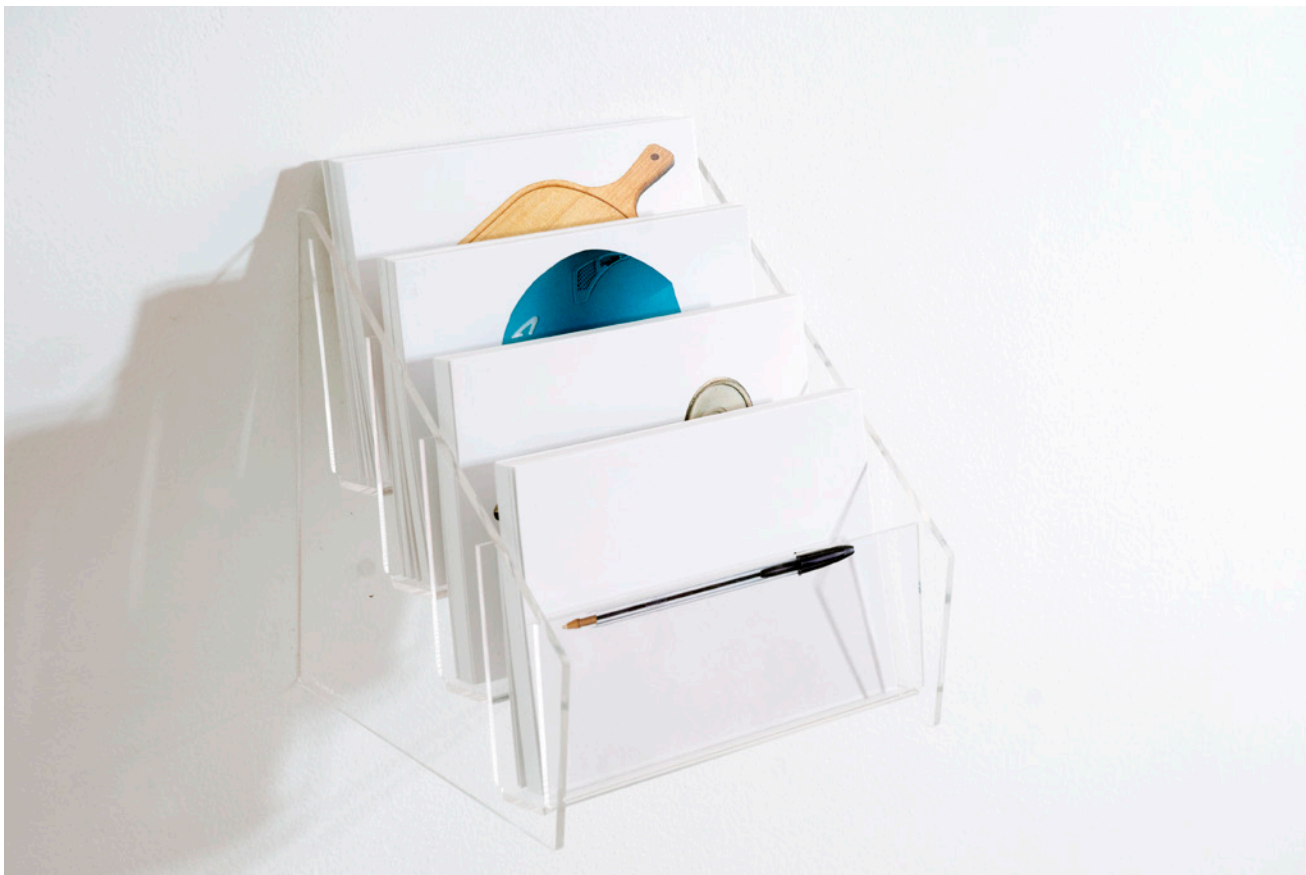
Intervenção sobre fotólito
22,5 x 27,5 cm



Simone Guimarães
(Vitória, ES, 1955)

Sem título
1980

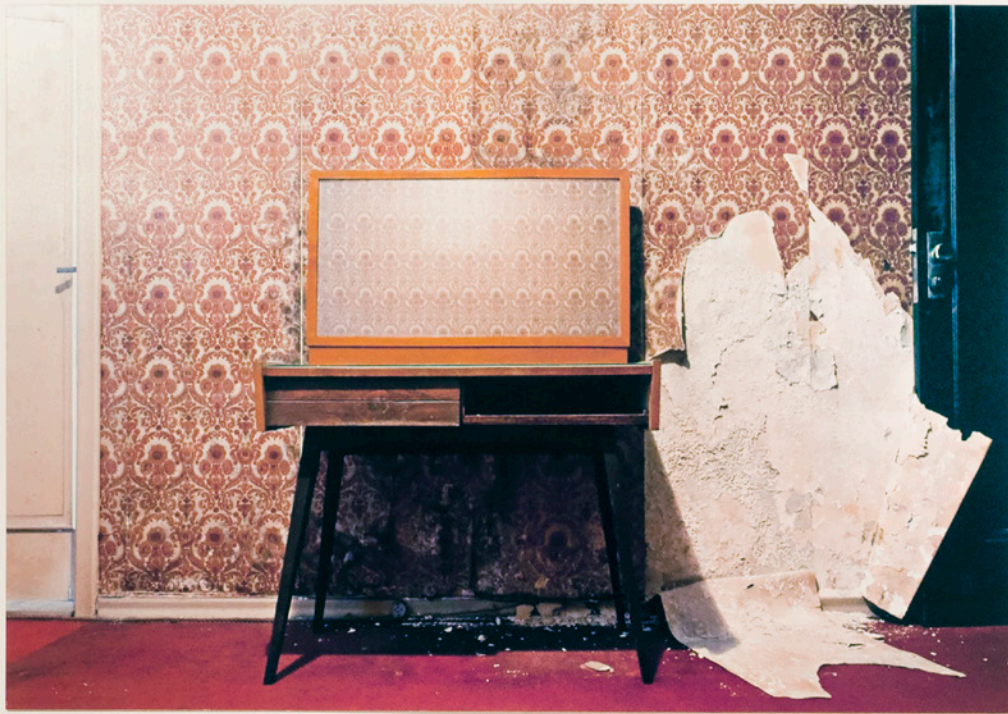
Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
24 x 29 cm

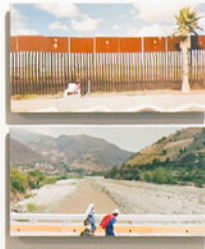


Cristiane Reis
(Itamaraju, BA, 1987)

Objetos Deslocados
2016

Fotografia digital
Cartões-postais impressos em offset
e suporte em acrílico
10 x 15 cm (cada)







Gil Vicente
(Recife, PE, 1958)

Porta 2 e Porta 5
2001

Fotografia digital
Impressão em papel fotográfico
30 x 45 cm (cada)



Gil Vicente
(Recife, PE, 1958)

Porta 8 e Porta 3
2001

Fotografia digital
Impressão em papel fotográfico
30 x 45 cm (cada)



Tom Boechat
(Divinópolis, MG, 1971)

Série *Grande Hotel*
2009

Fotografia digital
Impressão em papel fotográfico
70 x 100 cm



André Arçari
(Linhares, ES, 1990)

Tela (After Kubrick)
2014–2018

Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel de algodão
37,5 x 50 cm



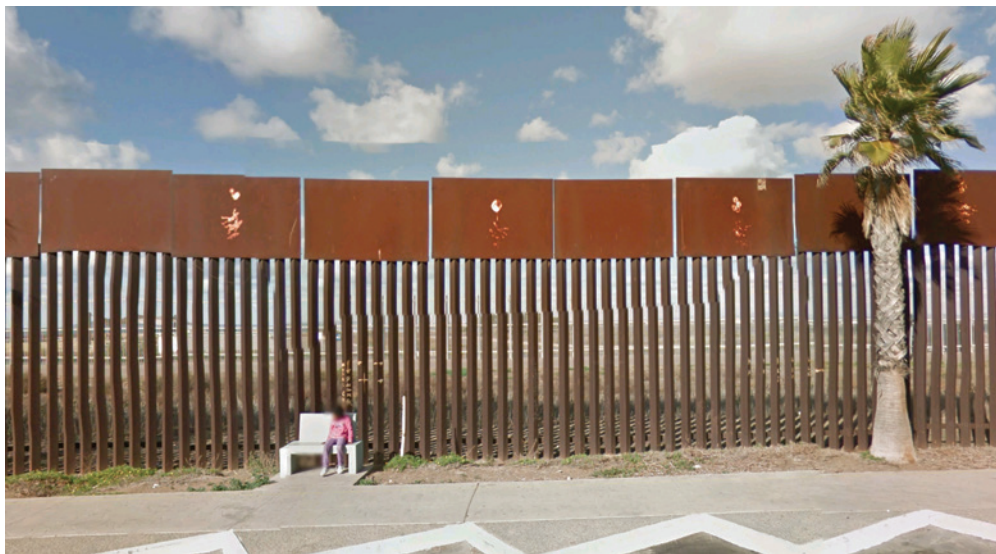




Tadeu Bianconi
(Colatina, ES, 1963)

Série Cidade Invisível
2018

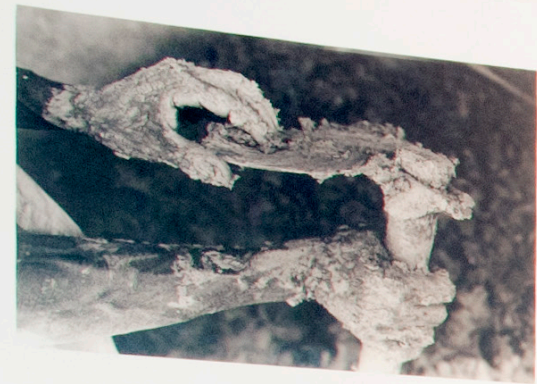
Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel matte
30 x 45 cm



Camila Silva
(Vitória, ES, 1983)

Caballos de paseo: USH-TIJ — Bienvenido
2016—2017

Captura de tela
Impressão jato de tinta sobre papel de algodão
11 x 20 cm (cada)







Vitor Nogueira
(Mimoso do Sul, ES, 1956)

Série *As panelleiras*
1990

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
29 x 39 cm (cada)





Delton Souza
(Vitória, ES, 1945 — Vitória, ES, 2011)

Tábi-Arábi VII — Inovação
1978

Fotografia colorida
Ampliação em papel fotográfico
25 x 20 cm (cada)





Murilo Ferreira da Rocha (atribuído)

Sem título
1979



Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
24 x 18 cm (cada)





José Carlos de Oliveira

Sem título
1983

Fotografia colorida
Ampliação em papel fotográfico
40 x 30 cm

102



Pardal
(Vitória, ES, 1950)

...2
1978

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
39 x 29 cm



Rômulo Musiello Filho

Sem título
1980

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
29 x 39 cm

104



Alex Krusemark
(Aimorés, MG, 1963)

Igreja de Queimados — Serra, ES
1989

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
18 x 24 cm



Walter Ghelman
(Rio de Janeiro, RJ, 1956)

Sem título
1974

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
30 x 40 cm



Márcia Capovilla
(Vitória, ES, 1954)

Sem título
1997

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
18 x 24 cm







Autor desconhecido

Porto de São Mateus
s/d

Fotografia colorida
Ampliação em papel fotográfico
51,5 x 61,5 cm



Fernando Augusto
(Itanhém, BA, 1960)

Série *Os últimos dias do meu pai*
2003

Fotografia digital
Impressão jato de tinta sobre papel matte
20 x 26,5 cm (cada)





Delton Souza
(Vitória, ES, 1945 — Vitória, ES, 2011)

Tábi-Arábi I — Transmigração
1978



Fotografia colorida
Ampliação em papel fotográfico
20 x 25 cm (cada)



Alex Krusemark
(Aimorés, MG, 1963)

Igreja de Queimados — Serra, ES
1989

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
20 x 24 cm



Apoena Medeiros
(Vitória, ES, 1978)

Série *Prisioneiros do Eucalipto*
2003

Fotografia preto e branco
Impressão em jato de tinta sobre papel matte
30 x 42,5 cm



Murilo Ferreira da Rocha

Sem título
1980



Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
14 x 9 cm (cada)



Rosindo Torres
(Vitória, ES, 1963)

Persona non grata
2012

Fotografia colorida
Plotagem em chassi
19 x 25 cm



Simone Guimarães
(Vitória, ES, 1955)

Sem título
1981

Fotografia preto e branco
Ampliação em papel fotográfico
29 x 23 cm





Informational text or a small poster on the wall.

Através do acervo — uma conversa entre artistas

O texto que se segue é fruto de uma conversa pública com os fotógrafos e artistas Fernando Augusto, Humberto Capai, Ignez Capovilla e Nicolas Soares, que, convidados a reagir a partir da exposição, apontam e comentam questões acerca de processos de criação e obras, fotografia e arte, curadoria e acervo. Aqui, o leitor tem acesso à quase totalidade das falas do encontro realizado em fevereiro de 2019, na Gaeu, e mediado pelos curadores. Optou-se por manter no texto o aspecto fragmentário da conversa que, em contrapartida, nos oferece a espontaneidade da oralidade, das ideias e relações em construção.

NICOLAS SOARES Iniciaria dizendo que pensei algumas coisas quando eu vim aqui, tanto durante a montagem e a abertura quanto depois, em outras duas visitas. E que, em cada uma dessas visitas ao espaço, pensei coisas diferentes. A princípio, olhando para esse conjunto de imagens tão diversas que compõe o acervo, eu achei que não me identificaria com quase nada. Isso em relação ao que eu pesquiso, ao que me interessa, ou ao que me interessa como imagem. E depois eu vim de novo e, gradativamente, fui sendo afetado por algumas imagens que eu não imaginaria que me afetariam. Algumas imagens que estão talvez longe do que eu faça ou do que eu pesquise ou do que me interessa. Mas de alguma forma, mesmo distantes, elas me

Through the collection — artists in conversation

The text that follows is the result of a public conversation with photographers and artists Fernando Augusto, Humberto Capai, Ignez Capovilla and Nicolas Soares, exhibition guests, who raise and respond to questions about creative processes and works, photography and art, curatorship and collection. Here, the reader can access the content of their talk almost entirely. A decision was made to keep in the transcription the fragmentary aspect of the conversation, which further offers us the spontaneity of orality, of ideas and relations in the making. The conversation was hosted by the curators and took place in February of 2019 at the *Galeria de Arte Espaço Universitário*.

NICOLAS SOARES To start with I'd like to say I thought about a few things when I came here for the installation and the opening, as well as later, on two other visits to the space. In each of these visits I thought different things. Initially, looking at such a diverse set of images that make up the collection, I thought I wouldn't relate to almost anything. I mean, in relation to my studies, to my interests, or to what interests me in terms of image. But then, I came back and, gradually, was impacted by some of the images I didn't think would impact me at all. Some images that maybe are far from what I research or am interested in. But somehow, even

remetiam a um escopo que está mais próximo de mim. Algumas dessas imagens eram paisagens, outras tinham um caráter mais performativo.

E aí eu posso seguir por dois lados agora que fiz essa introdução [risos]. A princípio eu comecei a pensar sobre como uma coleção tão diversa consegue abranger algo que não está muito definido; e como um certo tipo de montagem, de reunião dessas imagens poderia trazer uma narrativa outra que não estaria necessariamente nelas, nestas imagens. Então eu pensei sobre algo que vem desde o Benjamin com a reprodutibilidade técnica, a perda da aura, o valor de exibição, ou o valor de culto, e esse lugar da fotografia. A fotografia perde realmente a aura ou a ressignifica numa outra coisa? E também: o que está implicado nesta forma de exibição? O que poderia trazer cada trabalho, com seu discurso específico, para a criação deste outro discurso? E então pensei no Malraux com o museu sem paredes. E uma das principais formas desse museu sem paredes seria uma publicação, um livro. Esta reunião de imagens passa também por outras questões. Ela é atualizada a partir de uma virtualidade, de fotografias, de um trabalho que está reproduzido numa imagem técnica, que pode estar num museu, sei lá, em São Paulo e outro que está num museu de Paris.

E depois pensei ainda sobre como este acervo é construído. E é realmente uma interrogação: como esse acervo é construído? Não sei muito bem de onde vem cada um desses trabalhos, qual foi a ideia de fazer com que esses trabalhos fossem incorporados pela galeria, que fossem salvaguardados, conservados. Então, voltando ao que disse no início, por um lado cada um desses trabalhos tem uma questão, uma pesquisa — independentemente de que questão e pesquisa sejam essas, já que a gente passa por um campo da fotografia muito grande

far off, they would bring me to a scope that is closer to me. Some of these images were landscapes, others were more performative.

So now that I've made this introduction, I can go two ways [laughs]. At first I started to think about how such a diverse collection can encompass something that is not well defined; and how installation that brings together these images could yield another narrative, one that is not necessarily in them, in these images. Then I thought about everything that has been around since Benjamin's technical reproducibility, the loss of the aura, the exhibition value or the cult value and this *locus* of photography. Does photography really lose its aura or re-signifies it into something else? Also: what is implied in this form of exhibition? What could each work bring, with its specific discourse, for the creation of this other discourse? So I thought about Malraux and the museum without walls. And one of the main forms this museum without walls could take is that of a book. This gathering of images cuts across other questions. It is updated on the basis of a virtuality, of photographs, of some work that is reproduced in a technical image, that can be in a museum, say, in São Paulo and another one that is in a museum in Paris.

Later, I still thought about how this collection is built. It is really a question: how is this collection built? I don't know exactly where each of these works comes from, what was the idea of incorporating these works into the Gallery to be safeguarded, conserved. So, going back to what I said at the beginning, on the one hand, each of these works raises a question, is research related — regardless of the question and research, since the field of photography is far-reaching here, covering from documental to what we'll call photography as art. On the other hand, once included in the

aqui, desde o documental até aquilo que a gente vai chamar de uma fotografia na arte. Por outro lado, uma vez incluídas no acervo, as questões específicas de cada trabalho, elas são, eu diria, “suprimidas”, mas talvez “suprimidas” seja muito forte. Mas elas estão ali enevoadas, vamos dizer assim, por algo que o próprio acervo compõe interiormente, sabe? Porque esse acervo quer ser alguma coisa. Então, a partir do momento em que estes trabalhos passam a compor esse acervo, de alguma forma esse acervo vai dizer mais desses trabalhos do que o próprio trabalho em si. O que esse acervo quer? O que ele quer produzir? Que tipo de pensamento ele quer produzir?

Pensando no que o trabalho significa, eu me pergunto o que o acervo vai ressignificar nesses trabalhos dentro do pensamento que ele quer promover. Dá para pensar nessa exposição como uma instalação que propõe uma narrativa, que propõe um outro discurso, uma construção de significado para além do que o acervo quer produzir como pensamento. A instalação em si é um trabalho que diz alguma coisa. Depois disso desmontado, cada um desses trabalhos não vai mais dizer isso que está dizendo aqui, exposto como está. Ao mesmo tempo não vai dizer o que diz dentro do acervo; e também não vai dizer o que ele diz, como o próprio trabalho em si, como cada uma dessas fotografias sendo a pesquisa de cada um desses fotógrafos. Acho que era isso que eu queria destacar.

HUMBERTO CAPAI A iniciativa de abrir dessa maneira o acervo foi sensacional. Ela é muito forte e diz muito. Assim como o nome da exposição diz muito pra mim, do ponto de vista pessoal; e diz muito para o momento que estamos vivendo dentro da fotografia. A gente pensa nisso há muito tempo, através desse conceito de múltiplo comum. Então eu acho esse título sensacional, acho que

collection, the specific questions of each work are, “suppressed”, I’d say, but maybe “suppressed” is too strong a word. But they are there, let us put it this way, clouded by something the collection itself composes internally, you know? Because this collection wants to be something. So, from the moment these works become part of this collection, somehow, this collection will say more of these works than the work itself. What does this collection want? What does it want to produce? What kind of thinking does it want to induce?

When I think about what the work means, I ask myself what the collection will resignify into these works, within the framework of thought it wants to promote. We can think of this exhibition as an installation that comes up with a narrative, another discourse, a construction of meanings beyond the thoughts the collection wants to produce. The installation itself is a work that says something. Once disassembled, each of these works will no longer say what it is saying here, displayed as it is. At the same time, it will not say what it says as part of the collection; neither will it say what it says as a work in itself, as each one of these photographs constitutes the research by each photographer. I think that is what I wanted to point out.

HUMBERTO CAPAI The initiative to open the collection this way was wonderful. It’s very strong and says a lot, just as the name of the exhibition says a lot to me, from a personal point of view; and it speaks a great deal to the moment we are experiencing in photography. We’ve thought about this for a long time, through this notion of common multiple. So, I find this title spectacular, I think we must leave here with it in us, with this spirit, with this discussion for I understand that perhaps this common is photography.

temos que sair daqui com ele, com esse espírito, com essa discussão, porque eu entendo que talvez esse comum seja a fotografia.

Eu tive uma vontade muito grande de dialogar com essa exposição. Não é uma coisa pouca, mas um desafio. Então eu resolvi dialogar com o texto dos curadores, do qual eu gostei muito, e com algumas coisas que eu tenho acumulado. Tenho estudado a fotografia na educação. Com isso, vou trazer alguns autores que me inspiraram, que me dão suporte para olhar essa exposição.

Bom, primeiro eu passo batido nessa questão do fotógrafo-artista, artista-fotógrafo, fotógrafo. Todo mundo pode ser o que quer que seja; aliás, acho que ninguém na contemporaneidade é capaz de dizer o que é a fotografia. Ela gera uma zorra, como artefato, como linguagem, como técnica, e hoje ela está virando um “troço”. Eu digo que é um troço. Então seríamos “trocistas”, alguma coisa do gênero [risos].

Eu começo a fotografar inspirado em Paulo Freire. Estou falando de 1972, época em que a gente buscava uma maneira de conversar com o caótico mundo da física — minha formação original é física, eu era professor — e com o caótico mundo da teoria — do qual, quem não é iniciado, não entende nada; de como deixar de ser um professor medíocre, como eu achava que era boa parte de meus professores de física. E aí eu começo a fotografar pra conversar com a moçada. E de lá pra cá, o vírus se entranhou em mim e estou nessa. Este contexto começa a trazer inquietudes pra pensarmos a fotografia.

Vou falar uma frasezinha pra vocês: “Nosso tempo, sem dúvida [...], prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser [...]. À medida que decresce a verdade, a ilusão aumenta, e o sagrado cresce a seus olhos de forma que o cúmulo da ilusão é também o cúmulo do sagrado”. Esses termos parecem bem atuais, não é?

I was very willing to dialogue with this exhibition. It's no small thing, but a challenge. So, I decided to dialogue with the curators' text, which I liked very much, and with other things I have experienced. I've studied photography in education. With this, I'll bring some authors that have inspired me, who give me support to look at this exhibition.

Well, to start with, I will skip this question of photographer-artist, artist-photographer. Anyone can be anything he or she wants to be; as a matter of fact, I think no one is capable of saying what photography is in contemporary times. It makes a mess, as an artifact, as a language, as a technique and today it is turning into some weird stuff. I say it is a weird thing, so, we are “weird-stuffists” something of that sort [laughs].

My start at photography was inspired by Paulo Freire. I'm talking about 1972, a time when we sought ways to converse with the chaotic world of physics — my original background as a teacher — and with the chaotic world of theory — in which, who is not initiated understands nothing; I sought ways to overcome my mediocrity as a teacher, as I thought was the case of most of my physics teachers. Then, I start to photograph as a way to approach young people. And from then on, the virus got deep into me and here I am. This context renders us disquiet to make us think about photography.

Let me tell you this quote: “The present age, undoubtedly [...] prefers the image to the thing, the copy to the original, representation to reality, appearance to being [...]. Sacredness is in fact held to be enhanced in proportion as truth decreases and illusion increases, so that the highest degree of illusion comes to be the highest degree of sacredness”. These terms seem rather contemporary, don't they? They're from 1845,

É de 1845, de Feuerbach¹. Ou seja, essa discussão está presente não é de hoje. Passa depois pela moçada da Escola de Frankfurt, pelo que o Nicolas cita do Benjamin e tudo mais.

E me faz pensar uma estranheza: a *selfie*. O fato de, com a *selfie*, o fenômeno da realidade ficar sempre em segundo plano; a pessoa se insere no fenômeno porque ela tem que aparecer. Diante do fenômeno mais fantástico, do que está mudando a cada segundo aqui e ali, a pessoa está mais preocupada no enquadramento de si mesma, de si no fenômeno. Daí a estranheza. E aí eu me remeto ao Guy Debord n' *A Sociedade do espetáculo*, a uma frasezinha rápida dele: "Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação [...]. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo"². É uma porrada, não é? Ele faz essa tradução de que tudo é, tudo ocorre a partir do espetáculo.

Há uma coisa que me incomoda há algum tempo também: no contemporâneo toda essa coisa da técnica para se fazer uma imagem vai ficando em segundo plano, e a cada dia as pessoas acreditam mais no aparelho, e não mais na técnica: "não, isso aqui o celular tira pra mim". O meu grande exemplo, minha grande inspiração é a música. Tem que dominar o aparelho. Eu lembro que a música, assim como a fotografia, precisa de uma cartografia a ser descoberta, da posição, do toque. E o Vilém Flusser,

¹ Ludwig Feuerbach, *A essência do cristianismo*, 2007, "Prefácio à segunda edição", p. 25.

² Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, [1967], § 1 e 2.

by Feuerbach¹. That is, this discussion has been on for quite some time. It has cut across the Frankfurt guys; what Nicolas mentions about Benjamin and everything else.

This leads me to think about this weirdness, the *selfie*. The fact that, with the *selfie*, reality is always in the background; the person enters the phenomenon because he or she wants to appear. Rather than the more fantastic phenomenon, of what is changing every minute here and there, one is more concerned with the framing of oneself, within the phenomenon. Hence, the weirdness. Which reminds me of this little quote by Guy Debord in *A Sociedade do Espetáculo*²: "In societies dominated by modern conditions of production, life is presented as an immense accumulation of spectacles. Everything that was directly lived vanishes in the smoke of representation. The specialization of world images ends in an automated image, where the liar lies to himself. The spectacle in general, as the concrete inversion of life, is the autonomous movement of the non-living". It's such a blow, isn't it? In his interpretation, everything stems from the spectacle.

There's also something that has intrigued me for some time: nowadays the whole technical thing about making an image becomes part of the background, and people believe more and more in the device and no longer in the technique. "No, the cell phone can remove this for me". The great example and inspiration to me is music. You have to master the instrument. Like photography, music has a cartography to be uncovered, the position, the touch. In 1980, Vilém Flusser gives us

¹ Ludwig Feuerbach, *A essência do cristianismo*, 2007, "Prefácio à segunda edição", p. 25.

² Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, [1967], § 1 e 2.

na década de 1980, traz um presente enorme pra nós escrevendo *Filosofia da caixa preta*, em que ele vai dizer que nós estamos nos tornando escravos dos aparelhos, escravos da tecnologia, e se atreve a dizer ainda que talvez a única filosofia libertária possível de ser descoberta é a filosofia da fotografia. Libertária, assim ele diz; que, na medida em que a gente se liberta dos aparelhos, a gente exercita com eles, dominando-os, essa potência nossa que é a criação. E ele vai dizer pra nós: “Trata-se de alienação do homem em relação a seus próprios instrumentos. O homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo”³.

Gostaria de concluir citando o Canclini para pensarmos a respeito de acervo. Ele fala que, “para dar crédito ao saber acadêmico e à gestão como a política de afetos, é necessário que ambos se articulem mediante transformações práticas e interações sociais que viabilizem a convivência dos diferentes, reduzam a desigualdade e deem acesso aos excluídos”⁴.

FERNANDO AUGUSTO Foi uma grata surpresa poder participar desta exposição com um trabalho que alguns de vocês já conhecem. E poder estar aqui pra manifestar um pouco minhas inquietações e pra ouvir um pouco. Inicialmente, o que dizer desta exposição? O que dizer da fotografia? Eu sou essencialmente desenhista, fotografo por uma ousadia, e até fiz um *post* outro dia sobre o fato de fotografar movido mais pelo erro do que pelo acerto ou pelo saber fotografia. E insisto no que disse, que fotografo errando. E erro mais do que acerto. E às vezes, quando estou conversando com

a jewel when he writes *Filosofia da caixa preta*, where he says we are becoming slaves of devices, slaves of technology and he dares to also say that perhaps the only possible libertarian philosophy to be discovered is the philosophy of photography. Libertarian, so he says, in that as we free ourselves from devices, we exercise with them, we master them, this *puissance* in us which is creation. And he goes on to tell us: “It’s about the alienation of man in relation to his own instruments. Men forget the reason why images are produced in the first place: to serve as instruments to guide them in the world”³.

To conclude, I’d like to think about the collection by quoting Canclini. He says that “in order for academic knowledge and management to get credit as a politics of affection, both need to be articulated through practical transformations and social interactions that enable the co-existence of the different; reduce inequality and give access to the excluded”⁴.

FERNANDO AUGUSTO It was a pleasant surprise to take part in this exhibition with a work that some of you already know and to be able to share some of my concerns and to also listen a little. To start with, what can I say about this exhibition? What can I say about photography? I am essentially a drawing artist; photography is a daring feat to me... I even wrote a post the other day about photographing being driven by getting it wrong rather than by getting it right or expertise. I must insist on my assertion, I forge photography out of erring. I photograph by getting it wrong. And I get it wrong more often than right. Sometimes, when I’m talking to photography people, I am

³ Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta*, 1998, p. 29.

⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, 2005, p. 264.

³ Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta*, 1998, p. 29.

⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, 2005, p. 264.

gente da fotografia, eu sou quase um ignorante do aparelho, da história da fotografia, das discussões de agora sobre fotografia. Então não posso me dizer fotógrafo, mas ainda assim fotografo.

Em desenho me sinto mais à vontade pra dizer “eu sou desenhista”. Mas lá também se manifestam as mesmas dúvidas. Eu desenho errando. E assim estou aqui. Isso pode parecer interessante, pode parecer até bonito, porque admite logo de cara uma fraqueza, uma impotência, uma desordem; e a dose de sofrimento neste tipo de trabalho é bastante grande. Mas não descarta o prazer, a realização, a teimosia. Eu acho que aí talvez esteja a minha virtude: ser teimoso.

Entre outras aventuras que eu tento como artista, está a curadoria como artista. Realizei um trabalho recentemente no Mosteiro Zen Morro da Vargem, em Ibirapu, outro na Casa Porto das Artes Plásticas, aqui em Vitória, em ambos exercitando essa ousadia de fazer curadoria. O que é fazer uma curadoria? Eu não me pergunto muito sobre isso, só vou fazendo. No entanto, essas perguntas existem. O que nos levou a fazer tal coisa? Tenho eu que, tal como um desenho, o princípio disso é a motivação. Não sei se a motivação pode ser colocada como um conceito capaz de sustentar uma experiência em curadoria, mas acho que sem ela isso não existe. Uma motivação pra gerir qualquer coisa, imagens, formas e ver no que isso resulta. A motivação é no início. E eu valorizo muito os encontros, já que não sou muito de projetar, mas de tentar.

Quando vim pela primeira vez à exposição, sem muita informação, a pergunta que me fiz vendo tudo isso foi: “qual a lógica?” É uma pergunta infernal, porque eu acho que, de cara, não se responde; mas de pronto se faz. E olhando esta diversidade, e sabendo da quantidade de fotos, só nos resta pensar essa lógica a partir do que está aqui, e não

almost ignorant of the equipment, of the history of photography or the present discussions on photography. So, I can't say I'm a photographer, though I photograph nevertheless.

I feel more comfortable to say “I'm a drawing artist”, though in drawing the same doubts come up. I draw by getting it wrong. And that's how I'm here. This may seem interesting, even beautiful for admitting a weakness, some powerlessness, disorder; and the amount of suffering in this kind of work is quite big. But it doesn't discard pleasure, fulfillment and stubbornness. Maybe that's my virtue: to be stubborn.

Among other adventures I try out as an artist is curatorship. I recently exhibited some work at the *Mosteiro Zen Morro da Vargem*, in Ibirapu, and another one at *Casa Porto das Artes Plásticas*, here in Vitória, in both of which I dared to exercise curatorship. What is to do curatorship? I no longer ask myself about that, I just go ahead and do it. Yet, these questions linger. What led us to do such and such a thing? I reckon the principle in all this is motivation, pretty much like with drawing. I don't know if motivation stands as a concept capable of sustaining an experience in curatorship, but I think that without it curatorship doesn't exist. Motivation to handle anything, images, forms and see what you get out of it. Motivation from the start. And I value encounters like this, since I'm not used to projecting, but to trying.

When I first came to the exhibition, without much information, the question I asked myself when I saw all this was “what is the logic?” It's a hell of a disturbing question because though you won't promptly answer it, you'll promptly ask it. And by looking at this diversity and amount of photographs, we are left to think this logic on the basis of what is here and not on what remained in the technical



do que ficou na reserva técnica, não a partir do que poderia ser. E aqui nós temos inclusive uma lógica de montagem, que vale muito. Eu prezo o acaso, o manejo dessas formas. E a gente poder dizer, então, uma coisa muito simples: “ficou bom, está legal assim”. Pode parecer superficial, mas quando a gente está no meio e está embaralhando essas cartas, que são os trabalhos a serem expostos, e a gente diz “está legal, está bom”, o nosso olho já fez muitas operações.

De certa forma, recriou-se com o material exposto, e no texto dos curadores eles falam que trabalham a curadoria como criação. Está aí uma proposta ousada, que é chamar uma curadoria de criação. Eu acho que isso é muito recente e isso pode ser discutido de muitas maneiras. E se uma boa tradução e uma boa crítica podem ser criação, por que não a curadoria? Não é que elas possam dizer além do que as obras estão dizendo, mas sim nos trazer um pensamento, uma ideia de que alguém trabalhou esses elementos e nos apresentou esse outro trabalho. Nesse sentido, acho que compactuo com essa ideia de criação, principalmente num contexto contemporâneo, em que a figura do curador se tornou tão importante, mesmo que às vezes até mesmo imponente e impositiva. Porque isso vem de um caminho em que mais pessoas foram falando e “textificando” sobre a obra de arte. Não tenho muita informação teórica a respeito, mas, fazendo levemente um balanço, podemos lembrar que os primeiros a comentarem, a escreverem sobre as obras de arte foram os artistas, e eram escritores. Posteriormente, os críticos de arte. Agora, os curadores. Mas nós vivemos o momento em que os artistas estão de novo comentando, escrevendo, dando voz a inquietações que antes poderiam gerar somente pintura e desenho.

reserve, not on the basis of what it could have been. And we also have here the logic of the installation, which is really worthwhile. I cherish randomness, the handling of these forms. And then we can say something simple: “it looks good, it’s nice this way”. It may sound shallow, but when we are involved in shuffling these cards, the works to be exhibited and we say “it looks good, it’s nice”, our eye has already performed many operations.

In a way, exhibiting the material was a creative process, which is the perspective the curators work with, as they say in the curatorial text. It’s a daring proposal calling curatorship creation. I think that is a recent thing and it can be discussed in many different ways. If a good translation and critique can be considered creations, why not curatorship? Not that it can go beyond what the works themselves are saying, but it can bring us the idea that someone has worked on these elements to present us with this other work. For that matter, I think I go along with the idea of creation, especially in the contemporary context in which the curator has become such an important part, however imposing he or she may sometimes be. This happens out of a situation in which more and more people started talking and testifying about the work of art. I don’t know a lot of theory about it, but, as a brief assessment, we must remember that the first to comment on and write about works of art were artists and they were writers. Later on, art critics. Now, curators. But we’re living a moment in which artists are once again commenting, writing, giving a voice to concerns that, previously, could only generate painting and drawing.

IGNEZ CAPOVILLA I’ll start by talking about my relationship of affection with this gallery. As the daughter of former professor of the

IGNEZ CAPOVILLA Vou começar contando minha relação afetiva com esta galeria. Como filha da Márcia Capovilla, ex-professora do Centro de Artes, eu basicamente nasci aqui na Ufes. E estando sempre aqui dentro da Gaeu, posso dizer que fui um pouco formada por essa galeria. Em 2014, a Neusa Mendes, que era então diretora deste espaço, me convidou pra fazer a digitalização fotográfica das obras do acervo. E desde o primeiro encontro com esse acervo comecei a pensar qual o sentido do acervo se não o acesso a ele. Por que o acervo deveria ficar guardado, e por que não promover essa disponibilidade, que é o processo de digitalização?

Começamos em 2014. E que emoção senti ao ver algumas obras aqui dentro. Desde Tomie Ohtake e Hilal Sami Hilal até o Orlando da Rosa Farya e Célia Ribeiro — que é uma amiga e eu via as obras sendo produzidas na casa dela e depois as reencontrei aqui dentro. E me perguntava por que as pessoas não têm acesso a isso; por que as pessoas não veem esse trabalho. Trabalho que está preservado, bem guardado, mas as pessoas não conseguem acessá-lo. E aí então isso me levou ao trabalho que desenvolvo no mestrado, que é a fotografia como mediação desse processo. Porque, no fim das contas, toda arte pode acabar sendo digitalizada e, de uma certa maneira, reproduzida com a fotografia. As *performances* e inclusive as próprias fotografias acabam sendo lembradas pelas imagens digitais disponíveis em acervos eletrônicos; todas acabam se tornando bidimensionais. E isso me leva também à ideia do Malraux que o Nicolas lembrou, do museu imaginário, onde todas as obras se tornam semelhantes. Mesmo uma escultura que tem um volume, uma altura específica, quando fotografada, passa a pertencer ao mesmo lugar, ao mesmo plano, todas do mesmo tamanho.

Center for the Arts, Márcia Capovilla's, it's as if I'd been born at Ufes. I would always hang around inside the *Galeria de Arte Espaço Universitário*, so I can say I was educated in the Gallery. In 2014 Neusa Mendes, who was then director of the space, invited me to digitize the works of the collection. My first encounter with the collection already got me thinking what would the point of the collection be if we can't access it? Why should the collection be kept and why not make it available through the digitization process?

We started doing it back in 2014 and how exciting it is to see some of the works here. From Tomie Ohtake and Hilal Sami Hilal to Orlando da Rosa Farya and Célia Ribeiro — who is a friend whose works I saw as they were being produced to later see them here. I used to ask myself why people don't have access to this; why people don't see this work. Work that is conserved, well kept, but that people can't see. And then, this led me to the work I've been developing for my MA research, which is photography as mediator of this process. Because, ultimately, any art may end up being digitized and, in a way, reproduced through photography. Performances and even photographs themselves end up being remembered through the digital images available in electronic collections; all of them end up becoming two-dimensional, which leads to Malraux's notion, as Nicolas recalled, of the imaginary museums where all the works become similar. Even a sculpture, with its volume and specific height, when photographed, becomes part of the same place, the same plane, all of the same size.

It is also important to remember that the museum and the work of art are construed as such in the seventeenth century. Before that, iconic images and works of art were produced for a specific place. And, then, how is it that these works exist inside this other place which is the museum? And then, works

É importante lembrar também que a construção do museu e a construção da obra de arte existem a partir do século XVII. Antes disso as imagens icônicas e as obras de arte eram produzidas para um lugar específico. E então, como é que essas obras existem dentro desse lugar outro que é o museu? E então as obras de arte passam a ser produzidas para esse novo lugar que é o museu hoje. Quando a gente vai produzir uma obra de arte hoje, a gente pensa nesse lugar de exibição que é o museu, em como isso muda então o campo da arte — inclusive os próprios artistas mudam seu modo de fazer arte —, e em como o museu tem também um papel importante de interpretação da cultura e da educação do homem, que vai na linha do que o Humberto falou: esse fortalecimento da cidadania, de certa maneira, de deixar acessível.

Na primeira vez que vim ver a exposição, na abertura, tinha bastante gente, e eu fiquei um pouco perdida e comecei a ver, devagar, as muitas obras nas paredes. E isso me lembra o que o Nicolas falou sobre a criação de narrativas a partir da montagem, sobre cada um poder criar sua própria exposição, e como a cada visita vemos uma obra diferente — hoje, quando eu cheguei, vi a obra da Cristiane Reis, que era uma obra que conhecia e já gostava, mas ainda não tinha visto aqui. Então, por causa da montagem, a cada vez que vamos à galeria vemos uma exposição diferente.

Eu acho interessante colocar essa quantidade de obras nas paredes também para essas obras saírem da reserva técnica, porque ali dentro a gente não tem acesso a elas. Então por que não colocá-las todas aqui? Foi uma pergunta que me fiz pensando: “nossa, mas quanta obra...”. E é isso mesmo, quanta obra para a gente poder ver, e cada hora que a gente vem aqui, a gente tem acesso a algumas delas e cada vez a gente vai interpretando de uma

of art start to be produced for this new place which is the museum today. When we produce a work of art today, we think about this place of exhibition which is the museum, about how that changes the field of art — even artist themselves change the way they produce art — and about how the museum also plays an important role in the interpretation of culture and in the education of men, which is in line with what Humberto just said: the strengthening of citizenship, in a way, making it accessible.

When I came to see the exhibition for the first time, at the opening, there were lots of people and I got a bit lost... I slowly started to look at the many works on the wall. This reminds me of what Nicolas said about creating narratives from the set-up, about everyone being able to create their own exhibition and how each time we visit it we see a different work — today, when I got here, I saw the work by Cristiane Reis, which was one I already knew and liked, but hadn’t seen here yet. So, because of the way the works have been put together, every time we come to the gallery, we see a different exhibition.

I find it interesting to put this amount of work on the walls also for them to come out of the technical reserve for while they’re there, we have no access to them. So, why not put them all here? It was a question I asked myself thinking “wow, so many pieces...” And that is it, so many works we can see and every time we come here, we have access to some of them and every time we interpret them in a different way. And they must be in touch with the public. This way, everything is more active, taking part in everyone’s process of education; just as I had the opportunity to photograph the works, as we can have access to some works and artists by going to exhibitions, with these works exhibited here, we can have access to this collection that is kept away.

maneira diferente. E elas têm que estar em contato com o público. E com isso, tudo está mais ativo, participando do processo de formação de todos; assim como eu tive a oportunidade de fotografar as obras, assim como a gente pode ter acesso a algumas obras e a artistas indo às exposições, com essas obras exibidas aqui a gente pode ter acesso a esse acervo que está guardado.

Uma outra maneira de pensar isso — aí eu acho que em continuidade à digitalização, da minha inquietude em relação às obras “presas” dentro do acervo —, seria pensar um lugar de exposição virtual. Por que não disponibilizar todas essas obras digitalmente? Como por exemplo o Museu do Van Gogh, em Amsterdã, e o Museu do Prado, em Madrid, que disponibilizam imagens das obras do acervo em alta qualidade na internet. Por que esse apego a esse material que deveria, no fim das contas, ser acessível às pessoas? Se a gente perdeu esse valor de culto, por que essas obras então não podem estar em contato com as pessoas virtualmente? E aí a gente fala desse que seria de fato um lugar contemporâneo de formação do público, a partir do acervo. Concordando com o Humberto, penso que as obras de arte podem influenciar a vida das pessoas, no sentido mais amplo mesmo. A Ana Mae Barbosa e o Herbert Read falam sobre a formação das pessoas por meio de obras de arte. De como o museu pode ser um lugar de formação, inclusive num mundo e num Brasil que a gente reconhece como sem educação, sem acesso à cultura, sem acesso à informação. Por que não trabalhar na liberação das imagens para que as pessoas tenham acesso a esse conjunto de obras? Também não tenho respostas para isso, mas deixar o acervo guardado talvez não seja a melhor opção.

Concordo que com essa mistura do documental e artístico nessas paredes, nessa montagem, no

As a continuity of digitization, and out of my restlessness in relation to works “stuck” in the collection, another way to think about it is to provide a virtual place for exhibition. Why not make all these works available digitally, like, for example, at the Van Gogh Museum in Amsterdam and the Prado Museum in Madrid, which make the high-resolution images of the collection of works available in the internet? Why should one be so attached to this material, which should, ultimately, be accessible to people? If we have lost this cult value, why can’t these works be in touch with people virtually? And then, we can talk about this, which would actually be a contemporary place for the education of the public, starting with the collection. Like Humberto, I think works of art can influence people’s lives in a broader sense. Ana Mae Barbosa and Herbert Read talk about people’s education through works of art. Of how the museum can be a formative place, especially in a world and in a country like Brazil, which lack education, access to culture and to information. Why not work on the liberation of the images so people can have access to this set of works? I have no answers to this, but putting the collection away is not exactly the best option.

I agree with this mixture of the documental and the artistic on these walls in this installation...in the end these distinctions don’t make much sense. What I find interesting is exactly this new creation that we have here. Each narrative is a subjective narrative, a personal one and this is a way to create and to provide this little formation we are talking about.

TOM BOECHAT Some things seem to have worked. It seems that we have been able to communicate through our curatorial choices. One of the intentions was really to problematize

fim das contas essas distinções não têm mais tanto sentido. Acho que o interessante é justamente essa nova criação que a gente tem aqui. Cada narrativa é uma narrativa subjetiva, pessoal, e isso é uma maneira de criar e de fazer essa pequena formação da qual a gente fala aqui.

TOM BOECHAT Algumas coisas parecem que deram certo, parece que a gente conseguiu se comunicar por meio das escolhas curatoriais. Uma das intenções era realmente problematizar esse estatuto da fotografia-arte, da fotografia-documento. E por isso também a gente usou os termos do André Rouillé em *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, que é o “fotógrafo”, “fotógrafo-artista” e “artista-fotógrafo”. Não para fixar categorias, até porque o próprio autor fala que elas não são estanques, mas pra problematizar. E chegar nesse “trocista” que Humberto falou no começo, que é essa pessoa que agora produz esse troço que é a fotografia que a gente, cada vez mais, parece saber menos o que é. E eu fiquei pensando no Flusser dizendo que enquanto a gente só dominar o aparelho, a gente é só um operador. E aí depois vem o Fernando e fala “nem dominar o aparelho eu domino, eu vou no erro, eu vou pelo erro, vou trabalhar com o erro”. Até quem domina o aparelho erra, não é? E erra bastante. E uma das coisas que me fez ir pra fotografia também foi o erro. Ainda que hoje, embora eu ache que domine um pouco o aparelho, mas cada vez mais eu quero errar nele.

BRUNO ZORZAL Pois é, parece que nesta conversa tem tanta coisa quanto nas paredes. E acho que entre os assuntos que surgiram aqui, um dos possíveis a serem esmiuçados é o fato de a gente realmente estar dentro, quer dizer, esse encontro ser fruto do fato de a gente ter ido pra dentro dessa coisa que

this status of photography as art, photography as document. For that reason also, we used the terms “photographer”, “photographer-artist” and “artist-photographer” by Andre Rouillé in *Photography: between document and contemporary art*. Not to settle categories — even because the author himself says that they are not watertight —, but to problematize them. And to arrive at this “weird-stuffist” that Humberto mentioned at the beginning, that is this person who now produces this thing that is photography, a definition that we seem to know less and less. And I kept thinking about Flusser saying that for as long as we only master the device, we’re only an operator. And then Fernando comes up and says “I haven’t even mastered the device, I seek error, I am led by error, I work with error”. Even those who master the device make mistakes, right? And lots of them. And one of the things that made me take up photography was also error. Although today, even though I think I’m a little more skilled at it, I still want, more and more, to make mistakes with it.

BRUNO ZORZAL Yeah, it seems that there is as much in this conversation as there is on the walls. And I think among the issues that came up here, one that can be broken down is the fact that we really are in it, I mean, this encounter is the result of our having gone deep into that thing that is the collection. And this reminds me of Nicolas when he wonders how the collection is built. That may seem like a simple, rhetorical question, a pragmatic concern with the technique. But, in fact, he calls attention to the fact that a collection is a work in progress. It is built by someone, following possible interests and pre-established rules. We then ask ourselves how, why, what for, by whom this is built.

From our entering the collection, personally, I gradually became aware of the amount of work

é o acervo. E me lembro do Nicolas quando ele se pergunta como o acervo é constituído. Pode parecer uma pergunta simples, retórica, uma preocupação pragmática com a técnica. Mas, de fato, ela chama a atenção para o fato de um acervo ser uma construção. Ele é feito por alguém, seguindo eventuais interesses e regras preestabelecidas. Com isso a gente se pergunta então como, por que, pra que, por quem isso é constituído.

A partir da nossa entrada no acervo, pessoalmente eu fui tomando consciência do tamanho do trabalho de quem estava aqui antes da gente. Assim, se o público não teve contato com as obras, pelo menos a coleção estava sendo constituída. De todo modo, justifica-se constituir um acervo para que ele seja exibido.

Eu diria também que o acervo é bem representativo do que vem sendo produzido aqui no estado.

E o interessante é que, mostrando o acervo, a gente mostra tanto o que o constitui quanto aquilo que falta; e mostra ainda em que podemos melhorar.

E aí a gente vê que poderia ter uma parte do acervo destinada a quem está produzindo agora mesmo. Jovens artistas, críticos e curadores usando a vocação universitária para a pesquisa tanto plástica quanto teórica da Gaeu pra explorar um pouco mais esse mundo de agora na fotografia e na arte.

Em relação a errar, como foi dito pelo Fernando e lembrado pelo Tom, acho que se faz referência tanto a “não fazer certo” quanto à noção de errância. De ir, então, errando com a câmera por aí. Errância que acontece também no nosso trabalho dentro do acervo, o que gerou essas associações das obras nas paredes. No fim das contas, muitas das associações são fruto do acaso. Surgiram com as fotos sendo trazidas da reserva técnica e sendo apoiadas aqui e ali. Um método de testar as possibilidades e depois acatar ou não as combinações fruto do acaso.

done by those who were here before us. Then, if the public was not in contact with the works, at least the collection was being constituted. In any case, it is justifiable to constitute a collection so it can be displayed.

I would also say that the collection is very representative of what has been produced here in the state. And the interesting thing is that, by exhibiting the collection, we show both, what constitutes it and what it still lacks; and we also show where we can improve.

And then we see that part of the collection could be reserved for those who are producing right now. Young artists, critics and curators, using the university vocation for both artistic and theoretical research of the *Galeria de Arte Espaço Universitário* to explore a little more today's world in photography and art.

As for making mistakes, as Fernando put it and Tom reminded us, I think that reference is made both to “not getting it right” and to the notion of errantry. Of going, then, erring around with the camera out there. Errantry that also happens in our work within the collection, which generated these associations of works on the walls. In the end, many of the associations are the result of chance. They came up with the photos that were brought back from the technical reserve and arranged here and there. A method of testing possibilities and then keeping or discarding the random combinations.

F.A. And saying: “that is good!” [laughs].

B.Z. Yes ... Then we can even say that it is a collective mistake [laughs]. It's years of mistakes to get here. And then these errors and wanderings go through each instance of the project: from the photographers who by erring and creating works through failure, over time, produced

F. A. E dizer: “ficou bom”! [risos].

B.Z. É... Assim dá até pra dizer que isso aqui é um erro coletivo [risos]. São anos de erro pra chegar a isso aqui. E aí esses erros e errâncias passam por cada instância do projeto: dos fotógrafos que erraram fazendo as obras às falhas que, ao longo do tempo, criaram coisas magníficas. Um exemplo é a foto da Simone Guimarães, toda manchada. A impressão é de que a artista começou o trabalho e o tempo completou, em uma parceria tremenda.

N.S. Eu queria contrapor uma coisa que a Ignez falou. Sobre se a gente realmente acessa o acervo. Para além de mostrar ou não mostrar. E se mesmo mostrando a gente acessa esse acervo, sabe? Se isso que está aqui é acessar o acervo.

I.C. Pois é, eu acho que não, nunca vai ser o acervo, nem quando digitalizado. Assim, quando a gente fala “digitalizei uma obra”, um monte de coisa se perde. Perde mesmo. Mas e aí a gente vai ficar com nada ou ainda assim com alguma coisa? A gente pode trabalhar a partir disso, fazer reconexões. Porque, na minha opinião, mesmo com pouco, é melhor que a gente tenha alguma coisa. Por isso que aqui não representa o acervo fotográfico, obviamente que não. É o *Múltiplo Comum*, é talvez o mínimo que pode ser realmente. Mas e aí a gente faz isso ou não faz nada? É essa a minha indagação, acho que é a mesma questão sua.

N.S. Eu entendo que, de alguma forma, isso é algo que está lá dentro da reserva técnica. Mas isso constitui o acervo? Isso constitui o pensamento do acervo? Isso constitui o que essa galeria dentro dessa universidade quer dizer, quer guardar, quer promover? E também não vou dizer que é só uma

magnificent pieces. The photo by Simone Guimarães, all stained, is an example. The impression is that the artist began the work and time itself completed it, in a tremendous partnership.

N.S. I'd like to counter something Ignez said about whether we actually access the collection. Beyond the question of showing or not showing. And if, even when showing it, we do indeed access this collection, you know? Whether what we are doing here is accessing the collection.

I.C. Yeah, I think not, it will never be the collection, not even when digitized. So when we say “I digitized a piece”, a lot of things are lost. They really get lost. But then what? Are we still going to safe keep something or are we keeping nothing at all? We can get something out of this, a chance to reconnect. Because, in my opinion, it is better to have a little than having nothing at all. That's why the exhibition does not represent the photographic collection, obviously not. It's *The Common Multiple*, perhaps the least it can really be. But then do we do this or do nothing? And that is my question, I think it is the same question as yours.

N.S. I think that somehow this is something that is within the technical reserve. But does this constitute the collection? Does this constitute the thought of the collection? Does this constitute what this gallery inside this university wants to say, wants to safe keep, and to promote? But I won't say that this is the only one possible reading of the collection either; the collection is something so abstract that goes beyond the technical reserve. I think we associate the collection with the technical reserve, as if they were the same thing. I think they are different things. The technical reserve is there, everything in there. The collection is

leitura possível do acervo; o acervo é algo tão abstrato, que vai pra além da reserva técnica. Acho que a gente associa o acervo à reserva técnica, como se fossem a mesma coisa. Eu acho que são coisas diferentes. A reserva técnica está ali, tudo que está ali dentro. O acervo é alguma coisa que a gente não apreende mesmo. E aí a gente pode reunir todas essas imagens, e a gente pode fazer uma catalogação, como você produziu durante muito tempo aqui dentro. Isso tudo pode estar digitalmente num *site*, e a gente acessar uma lista de trabalhos, uma lista de imagens. Mas esse acervo a gente acessa? É isso que eu fico me perguntando.

I.C. Penso que não.

N.S. E quando esta exposição aparece aqui, eu não sei se é essa reserva técnica que vem pro espaço expositivo, ou é uma outra coisa. Por exemplo, pensar no acervo do Masp: o que foi proposto pro acervo do Masp como exibição com o projeto da Lina Bo Bardi; o que ele se tornou ao ser reformulado nos anos 2000 como uma espécie de cubo branco qualquer; e o que ele é hoje quando volta o projeto da Lina Bo Bardi. Ele é mais uma proposta da Lina Bo Bardi do que a reserva técnica do Masp, não?

F.A. Nicolas, vou discordar um pouquinho. Eu acho que acessa. Porque tudo é parcial, até um certo ponto. Mas ninguém pode propor uma totalidade. Então, todo acesso é parcial. Pra chegar à gente, pra estar aqui, acessa-se de alguma forma. E depois é ficarmos no que está aqui. Se o que está aqui não nos basta — e eu estou falando uma coisa perigosa, porque nada nos basta —, mas se o que está aqui não nos leva a uma narrativa, a gente vai ficar perguntando “e o que está lá atrás, na reserva técnica?”. Ora, nós temos isso aqui, o que

something that we do not apprehend. And so we can gather all those images, and we can catalog them, as you did for a long time in here. This can all be digitally available on a website, and we can access a list of works, a list of images. But this collection, do we access it? That’s what I keep on asking myself.

I.C. I don’t think so.

N.S. And when this exhibition shows up here, I don’t know if it is this technical reserve that is taking the exhibit space, or if it is something else. For instance, thinking about the MASP collection: what was proposed for the MASP collection as an exhibition with the Lina Bo Bardi project; what it became when it was reformulated in the 2000s as some sort of random white cube; and what it is today when Lina Bo Bardi’s project is back. It is more of a proposal from Lina Bo Bardi than the MASP technical reserve, isn’t it?

F.A. Nicolas, I disagree a little bit. I think we do access the collection. Because everything is partial, to some extent. But no one can propose a totality. So every access is partial. To get to us, to get here, you access it in some way. And then we stay at what’s here. If what is here is not enough for us — and I am talking about a dangerous thing, because nothing is ever enough for us — but if what is here does not lead us to a narrative, we will keep on asking “and what is back there in the technical reserve?”. Well, we have this here, what is exhibited. Yes, it does represent a collection. We have an idea of the collection, of what we have here, of these photographs. It’s an idea. I disagree when you say “it doesn’t access it”. What we have here, what we can say about this selection that was brought from the collection, is that it does not intend to represent



está exposto. Isto aqui representa, sim, um acervo. A gente tem uma ideia do acervo, do que se tem aqui, dessas fotografias. É uma ideia. Discordo quando você fala “não acessa”. O que nós temos aqui, o que nós podemos dizer desta seleção aqui que foi trazida do acervo, é que ela não quer representar o acervo, mas quer criar. Curar é criar.

H.C. Quando a Ignez fala dessa virtualidade que as imagens estão ganhando, o potencial da virtualidade, eu daria um grifo nisso. A gente já tem essa realidade virtual dentro de casa. Então a gente tem que pensar no tridimensional e interativo. E aí me remete a uma outra história, que é a ideia do concreto. Pra mim, quem respondeu muito o que é esse concreto foi o Karel Kosik, em *A dialética do concreto*. E ele vai trazer esse conceito de totalidade dentro disso. O que é a natureza? Eu nunca vou saber. Nunca vou saber o que está dentro deste espaço, eu nunca vou saber. Eu vou ser capaz de fazer leituras e leituras do que está havendo aqui, vou ser capaz de construir coisas. Se me der uma máquina, eu vou construir coisas a partir do que está aqui, mas estarei sempre na interação. É como o Nietzsche fala: “fatos é o que não há”. Então o “vamos aos fatos”, isto é algo bem neopositivista. O Nietzsche vai dizer que existem apenas fenômenos. No mais, são interpretações. Ele é duro nessa. Então, qual é o acervo? Qual o acervo natural que tem, por exemplo, no parque Mestre Álvaro? Não sei. Por mais que eu seja estudioso de biologia, química, luz e o escambau. Eu não vou conseguir saber. Acho que é uma herança modernista que nós temos. Então, há o quê? Há o que eu construo, há o que o homem constrói.

E trago algo radical do Carlos Rodrigues Brandão. Ele fala que “qualquer teoria científica é uma interpretação entre outras, e vale pelo seu teor de

the collection, but wants to create. Curatorship is creation.

H.C. When Ignez speaks of this virtuality that the images are gaining, the potential of virtuality, I would highlight this. We already have this virtual reality at home. So we have to think about the three-dimensional and the interactive. And then that brings me to another idea, the idea of the concrete. For me, it was Karelkosik, in his *A dialética do concreto*, who answered a lot about what that concrete is. And he will bring that notion of wholeness into it. What is nature? I’ll never know. I’ll never know what’s inside this space, I’ll never know. I’ll be able to do readings and readings of what’s going on here, I’ll be able to build things. If you give me a machine, I’ll build things from what’s here, but I’ll always be in the interaction. It is as Nietzsche says: “facts are what there is not”. So the “let’s go to the facts”, this is a rather neopositivist thing. Nietzsche will say that there are only phenomena. All else is interpretation. He’s tough on this one. So which one is the collection? What is the natural collection that is, for example, at the Mestre Álvaro Park? I don’t know. As much as I am a student of biology, chemistry, light, and what have you, I will not know. I think it’s the modernist legacy that we have. So, what is there? There’s what I build, there’s what men build.

And I bring something radical from Carlos Rodrigues Brandão. He says that “any scientific theory is one interpretation among others, and [that] it is valid for the content of its dialogue, not for its sum of certainties”⁵. Just to get into the realm of right and wrong, which can be detestable. I know an extremely talented person who quit

⁵ Carlos Rodrigues Brandão, *O que é educação*, 2007, p. 58.

diálogo, não pelo seu acúmulo de certezas⁵. Só pra entrar no terreno do certo e errado, que pode ser detestável. Eu conheço uma pessoa talentosíssima que largou a fotografia porque ela teve um professor na graduação que pegou as fotos dela e disse “está tudo errado, você não seguiu a lei dos terços aqui” [risos]. Quer dizer, colocou a menina lá no século XVI, XVII, com a composição áurea e falou: “enquadra, moça, faça certo, senão você não vai ser fotógrafa”. E nós estamos cansados de ver isso, “certo e errado”; é uma coisa discriminatória. Na errância que Zorzal está falando, por exemplo, como pensar “certo e errado”? Qual o padrão do certo e qual o padrão do errado? Isso não tem nada a ver com o poderamento que a gente possa fazer da técnica e dos instrumentos. Dominar mais ou não não quer dizer que você vá fazer o mais certo ou o mais errado, quer dizer que você vai ampliar o seu potencial de fazer o que você quer. Não é a porcaria do aparelho, não é a porcaria de um *software* que vai me dizer: “faça assim, Humberto”. Eu vou subverter isso. Eu vou me jogar nisso e vou fazer o que eu quero, a partir do que estou vendo.

F.A. Tem uma frase na arquitetura, que eu acho respeitável, que é “uma boa arquitetura começa com encomenda”. Facilmente a gente pode citar principalmente os pintores, que é mais a minha área. Santa Ceia foi por encomenda, o teto da Capela Sistina, grande encomenda. Encomendas chegam. Na arquitetura, se não tiver encomenda, não se faz arquitetura. Então quando eu vejo, às vezes, inclusive em exercícios de aula, o aluno falar assim: “ah, se você está pedindo esse exercício, você está tirando minha criação...”. São provocações que a gente tem que desenvolver. Eu tenho um certo

⁵ Carlos Rodrigues Brandão, *O que é educação*, 2007, p. 58.

photography because she had a teacher at undergraduate school who looked at her photos and said “they are all wrong, you did not follow the rule of thirds here” [laughs]. That is, he put the girl there in the sixteenth century, with the golden ratio and said: “Frame it, girl, do it right, otherwise you won’t be a photographer”. And we are tired of seeing this “right and wrong”; it is a discriminatory thing. In the errantry that Zorzal is mentioning, for example, how can we think in terms of “right and wrong”? What is the pattern for right and what is the pattern for wrong? This has nothing to do with our appropriation of techniques and instruments. Whether or not you get more skilled at it doesn’t mean that you are going to do the right or wrong thing; it means that you will expand your potential to do what you want. It’s not the damn device, it’s not the damn software that’s going to tell me, “do it like this, Humberto”. I’m going to subvert this. I’m going to throw myself at it and I’m going to do what I want, and from what I see.

F.A. There is this sentence in architecture, that I find respectable, “good architecture starts with the commission”. We can easily cite mainly painters, which is more related to my area. The Lord’s Supper was commissioned; the Sistine Chapel ceiling was a great commission. Commissions are made. In architecture, if you don’t have a commission, you don’t make architecture. So, sometimes, when I see, even in class exercises, a student saying, “Oh, if you are asking for this exercise, you are taking away my creation ...” these are provocations that we have to develop. I have an issue when I hear someone say that a teacher or an advisor killed an artist because he criticized his work. I think it may be in what Nicolas also said, in a provocation. I also think the teacher doesn’t have to be, can’t always

problema quando escuto alguém falar que um professor ou um orientador matou um artista porque fez um comentário ruim. Eu acho que pode estar no que o Nicolas falou também, numa provocação. Acho que o professor também não tem que estar, não pode estar sempre certo. Ele pode estar errado. Cabe ao aluno, o orientando, ir para frente, reagir, enfrentar. O Picasso dizia: “se eu fosse professor, ia só criar dificuldades. O aluno que me procurasse, eu ia mandar embora, fazer o possível pra ele desaparecer daqui, se ele ficar, se ele continuar, se ele teimar, ele pode produzir alguma coisa”. E aí como você me chamou à questão do erro, é claro que esse erro é num contexto; se existe a palavra, existe alguma coisa. Meu filho pergunta às vezes: “pai, existe dragão?”, e ele está vindo com a resposta dizendo que não. E aí eu respondo pra ele: “filho, se existe a palavra...”. Então se existem certas palavras, elas nos norteiam de alguma forma naquele instante e lugar. Porque toda resposta é uma resposta parcial também, essa é a natureza da significação.

B.Z. Como vocês veem os trabalhos de vocês dentro dos conjuntos em que eles estão?

I.C. Eu acho que a proposta amplia a visão do meu trabalho, porque ele está falando de horizontes e percebo novos horizontes no conjunto. O nome do trabalho, *Por novos horizontes*, reverbera e amplia o lugar onde fiz as fotos do díptico. Em vez de ser Bolívia, já remete a outros. Amplia, em certo sentido. Vocês criam uns horizontes com o Mestre Álvaro [Humberto Capai], o mar, do Nelson Félix; e a panorâmica do David Protti de novo reafirma o horizonte.

B.Z. Fernando, como foi virar espectador da sua obra?

be right. He may be wrong. It's up to the student, guided by him, to move forward, react, face it. Picasso used to say: “If I were a teacher, I would only create difficulties. The student would come to me and I would send him away to do his best to disappear from here. If he stayed, if he continued, if he persisted, he could produce something”. And so, as you raised the question of error, it is clear that this error is within a context; if there is a word, there is something. My son sometimes asks, “Dad, do dragons exist?” And he comes up with the answer saying ‘no’. And then I say to him: “son, if a word exists ...” So if there are certain words, they somehow guide us in that time and space. Because every response is a partial one too, that's the nature of meaning making.

B.Z. How do you see your works within the sets in which they are?

I.C. I think the initiative broadens the sight of my work, because it speaks of horizons and I perceive new horizons in the whole. The name of the work, *Por novos horizontes* [For new horizons], reverberates and enlarges the place where I made the photos of the diptych. Instead of Bolivia, it now points to other places. It broadens things, in a sense. You create horizons with Mestre Álvaro [Humberto Capai], the ocean, by Nelson Felix; and the panoramic by David Protti once again reaffirms the horizon.

B.Z. Fernando, what was it like to become a viewer of your work?

F.A. I let you choose to exhibit the series as you wished. So that you could make choices for this creation. You see, I'm provoking you with that word 'creation'. But when I got here, I found the work

F.A. Eu deixei livre para que vocês escolhessem e expusessem como preferissem a série. Pra que fizessem escolhas pra essa criação. Olha aí, estou provocando com essa palavra criação. Mas, quando eu cheguei aqui, eu achei a obra pequena, num canto, espremida. E achei duas fotografias pouco para dizer o que eu quero com essa série. Mas aí eu entro num terreno que é do que não está aqui. Já que eu propus “escolham e coloquem o que vocês pensarem”, então nesse sentido eu gostei, porque vocês fizeram algo que eu não faria. Eu falei que essa exposição tem uma lógica, que a gente olha e se pergunta sobre essa lógica sem conseguir responder, eu acho interessante insistir nisso.

E também essa quantidade de imagens todas juntas. É quase excessivo, essa lógica do mostrar sem fazer economia, de não ser minimalista. Tem uma “caoticidade”. Eu revi a exposição hoje, selecionei algumas imagens, então hoje eu “fiz” a minha exposição. Não olhei a minha obra, fiquei olhando algumas dimensões, identificando o Orlando da Rosa Farya, aí que eu olhei bem a do Rômulo Fialdini. E a Ignez falando agora do horizonte me chama a atenção demais pra questão do detalhe; aquele vermelho [André Arçari] me chamou muito a atenção também. E eu não pertencia, eu não pertencço, eu passo a pertencer agora, com o convite de vocês dois, ao acervo. Essa série *Os últimos dias do meu pai* é uma série que se compõe de quinze imagens, e nós temos duas ali na parede. E, claro, vocês tinham que fazer cortes, e achei interessante vocês cortarem guardando o fim e o meio. Essa falta, esse corte, talvez seja da ordem da própria fotografia.

T.B. No seu caso, Humberto, o que suas imagens viraram?

reduced, squeezed in a corner. And I thought two photos were not enough to say what I want to say with this series. But then I go into the discussion of what is not here. Since I suggested that you “pick and choose to exhibit whatever you think”, then in that sense I liked it because you did something that I wouldn’t have. I said that this exhibition has a logic that we look and ask about without being able to answer; I think that is interesting to insist on.

And also this amount of images all together. It’s almost excessive, this logic of showing without frugality, of not being minimalist. There’s a “chaoticity” to it. I revisited the exhibition today; I selected some images, so today I “made” my exhibition. I didn’t look at my work, but, rather, at some dimensions, spotting the Orlando da Rosa Farya; then taking a good look at Rômulo Fialdini’s work. And Ignez talking about the horizon now, really draws my attention to the question of detail; that red [André Arçari] caught my attention too. And I didn’t belong, I don’t belong to the collection, but I start belonging now, with your invitation. This series *Os últimos dias do meu pai* [My Father’s Last Days] is made up of fifteen images, of which two are on the wall. Of course, you had to cut them down, and I found it interesting that you kept the end and the middle. This absence, this loss is perhaps in the nature of photography itself.

T.B. In your case, Humberto, what have your images become?

H.C. I still haven’t been able to enjoy your work as I would like, but I wanted to share my reading because I found something amazing. That photo over there, that blue *Mestre Alvaro* that is not even in my portfolio [laughs]. Now, what I find strong in it is from the point of view of the phenomenon. It was a

H.C. Eu ainda não pude degustar o trabalho de vocês como eu gostaria, mas eu queria fazer uma leitura, porque eu achei uma coisa sensacional. Aquela foto ali, aquele Mestre Álvaro azul, ela nem está no meu portfólio [risos]. Agora, o que eu acho forte nela é do ponto de vista do fenômeno. Foi um dia em que apareceu uma névoa em Vitória que começou lá no Convento, cobrindo tudo de azulado, e eu falei: “ih, isso é anúncio dos tempos”. E saí igual a um maluco com a câmera, não bati o carro aquele dia por pouco. Agora, da maneira que vocês montaram no conjunto, ao lado de fotos que abrem, visualmente, ela acaba fechando o conjunto pelo lado direito, com a névoa cobrindo o horizonte. Eu achei uma maravilha, a montagem valoriza a foto.

Já daquela foto ali, da sombra do avião no asfalto, eu gosto muito. E ela ilustra o que a gente falou sobre o domínio da técnica. Aquela foi uma foto dirigida, falei pro piloto: “bem em cima”. Agora, a colocação dela na parede, eu achei maravilhosa, porque ela está em interação com os movimentos que há por ali. Ela começa, ela induz, é gozado porque o avião induz ao movimento, tem uma tensão permanente ali de movimento. Acho que do jeito que ela foi colocada ali valorizou a montagem [risos].

B.Z. Nicolas, e a transição entre esses conjuntos distintos, ou mundos distintos, que sua fotografia faz?

N.S. Acho que boa parte do que eu falei no começo diz um tanto do que é a experiência do meu trabalho estar aqui. A princípio eu penso no meu trabalho, na pesquisa como um todo, que vai desde do que é a ideia do trabalho, qual é a minha questão, e depois como essa questão vira imagens dentro da minha cabeça, e como vou correr atrás dessas imagens, e como construí-las. Eu penso na paisagem antes de ver a paisagem, e aí vou atrás. E depois eu penso

day when a mist appeared in Vitoria, it began there in the Convent, covering everything in blue, and I said: “Ah, this is the end of times”. And I ran off with the camera, like a madman. Luckily, I didn’t hit a car that day, it was a close thing. Now, the way you mounted the set, along with photos that open, visually, the photo ends up closing the set on the right side, with the mist covering the horizon. I thought it was great; the set up values the photo.

Now, that photo over there, of the plane’s shadow on asphalt, I like it very much. And it illustrates what we have said about the mastery of technique. That was a directed photo, I said to the pilot: “right up”. Now, its placement on the wall, I found it wonderful because it interacts with the movements around there. It begins, it induces, it is funny since the airplane leads to movement, there’s this permanent tension of movement. I think the way it was displayed there valued the set [laughs].

B.Z. Nicolas, what about the transition between these distinct sets, or distinct worlds, that your photography creates?

N.S. I think a great deal of what I said at the beginning says quite a bit of the experience of having my work here. At first I think of my work, the research as a whole, which goes from the idea of the work, what my question is to how this question turns into images inside my head, and how I’m going to chase those images, and how to build them. I think of the landscape before I see the landscape, and then I chase it. And then I think of how this work is presented, considering how the architectural space influences the discourse about the work itself.

This work was exhibited in 2015 at *Galeria Homero Massena*, in downtown Vitória, in an installation that in some way traced this imaginary of the

como esse trabalho é apresentado, considerando que o espaço arquitetônico influencia o discurso do próprio trabalho.

Esse trabalho foi apresentado em 2015 na Galeria Homero Massena, no Centro de Vitória, numa instalação que, de alguma forma, pelo reforço da arquitetura da própria Homero Massena, que é um retângulo comprido, remontava esse imaginário de nave central de uma igreja. Então as paredes laterais construíam essa via-crúcis e chegava num altar no fundo da Galeria. Isso faz parte do trabalho.

Essa imagem sozinha, deslocada desse contexto ideal, digo ideal em relação ao imaginário do que é o próprio trabalho; e a imagem vir então pra cá, entre cenas que lidam com uma performatividade até fotografias de paisagem [...]. E posso retomar as questões anteriores: ela vem para que acervo? Ela faz parte de que pensamento? Ela quer contribuir com que discurso? O que do trabalho é preservado discursivamente? O que é preservado quando o trabalho entra nesse acervo? Como é que as pessoas acessam esse trabalho? É justamente sobre esse acesso que eu estava comentando. As pessoas acessam o trabalho? Que trabalho as pessoas acessam? Eles acessam como eu concebi primeiramente esse trabalho para ser apresentado na Homero Massena? Ou eles acessam de que modo a fotografia foi feita? O que é acessado? Eu entendo que todas essas camadas não estão aqui, não só porque o espaço de exibição é outro, ou porque está dentro deste acervo. Mas se ela não está aqui é porque está deslocada do próprio contexto do trabalho inicial. Ao mesmo tempo eu não estou falando isso com um pesar, porque com qualquer trabalho vai ser assim. Qualquer trabalho vai perder a partir do momento que for pra algum outro lugar, ao mesmo tempo que vai ganhar com este deslocamento. Porque a cada

central nave of a church. The gallery's architecture itself, which is a long rectangle, reinforced this imaginary. Then the side walls built this *via-crucis* and led on to an altar at the end of the Gallery. That's part of the work.

This image alone, displaced from this ideal context, I say ideal in relation to the imaginary of what the work itself is; and the image is then brought here, it's among scenes that deal with a performativity, including landscape photographs [...]. And I can go back to the previous questions: What collection does it come to? What thought is it part of? What discourse does it intend to contribute to? What part of the work is discursively preserved? What is preserved when the work enters this collection? How do people access this work? Precisely this access I was referring to.

Do people access the work? What work do people access? Do they access it as I first envisioned this work to be presented at *Galeria Homero Massena*? Or do they access it the way the picture was taken? What is accessed? As I understand, not all these layers are here, not only because the exhibition space is different or because it is part of this collection. But if it's not here, it's because it has been displaced from the very context of the initial work. At the same time I'm not saying this with regrets, because it's going to be like this with any work. There will be loss from the moment any piece goes somewhere else, the same way that there will be gain with this shift. Because in every place it is exhibited, the work will say something. And then I get to the smoke [...]. It's on this wall, but if it were in another, it would say something else, it would be something else; we would have another perspective of what this image is. So when I got to the exhibition, I went straight to other images of smoke — because in my work there's a guy who incenses a cave with

lugar que o trabalho for apresentado, ele vai dizer alguma coisa. E aí chego na fumaça [...]. Ele está nesta parede, mas se ele estivesse em outra, ele diria outra coisa, ele seria outra coisa; teríamos uma outra perspectiva do que é esta imagem. Então quando eu cheguei aqui na exposição, eu fui direto em outras imagens de fumaça — porque meu trabalho tem um sujeito que incensa uma gruta com um turíbulo, essa espécie de incensário que o padre usa na igreja. E aí fiz uma relação direta com o trabalho do Marcus Vinícius, tanto por conta dessa fumaça que ele cria dentro de uma *performance* quanto pensando também essa performatividade, essa ideia de ritual que está nas duas imagens. Quando eu vim pela segunda, terceira, quarta vez ver a exposição, eu comecei a me afetar por outras imagens e consegui perceber como a minha fotografia, a minha pesquisa, o meu trabalho, como ele começa a criar braços que o levam para outros lugares aqui dentro, para outras fotografias que correspondem ao meu imaginário, ao imaginário do próprio trabalho. Então quando eu olho pra essas paisagens e consigo ser afetado por elas, é porque eu consigo entendê-las como um braço do meu próprio trabalho. E aí quando vocês falaram do barco, desse caminho do rio [Vitor Nogueira], ou quando eu olho aquela primeira paisagem em preto e branco [Rômulo Fialdini], ou esse caminho na floresta de eucalipto [Apoena Medeiros], tudo isso é repertório no qual essa minha imagem está inserida. Então essa extensão que vi foi muito potente pra eu pensar como todo um discurso sobre meu trabalho pode ser elaborado por mim aqui dentro a partir de imagens que não são minhas.

a censer, that kind of censer the priest uses in the church. And then I drew a direct relation with the work by Marcus Vinícius, both because of this smoke that he creates inside a performance and because of that performativity as well, that idea of ritual that is in both images. When I came for the second, third, fourth time to the exhibition, I was gradually affected by other images and managed to perceive how my photography, my research, my work, how it begins to grow arms and reach for other places inside here, for other photographs that correspond to my imaginary, to the imaginary of the work itself. So when I look at these landscapes and get affected by them, it's because I can understand them as an extension of my own work. And then when you talked of the boat, of the course of the river [Vitor Nogueira], or when I look at that first landscape in black and white [Rômulo Fialdini], or that path in the eucalyptus forest [Apoena Medeiros], all that is a repertoire of which my image is part. So this extension I saw was powerful for me to think how I can elaborate a whole discourse about my work from images that are not at all mine.





Índice dos artistas

Albérico Rocha Júnior 28, 29, 69
Alex Krusemark 20, 105, 115
Aline Dias 90
André Alves 79
André Arçari 89
Apoena Medeiros 74, 116
Autor desconhecido 111
Bruno Miranda 26, 27
Bruno Zorzal 48, 65
Camila Silva 93
Cássia Pires 35
Cintia Martins 56
Cláudio Versiani 46, 47
Cristiane Reis 71, 83
David Protti 23
Delton Souza 98, 99, 114
Didico 57
Dimitri Ribeiro 56
Douglas Salomão 81
Edson Chagas 36
Elisa Queiroz 40
Fabio Vicentini 80
Fernando Augusto 112
Gabriel Lordello 75
Gil Vicente 86, 87, 90
Humberto Capai 25, 77
Ignez Capovilla 24
João Victor Coser 67
José Carlos de Oliveira 102
Leandro Queiroz 59, 66
Lou Sky 63
Mac 58
Marcelo Gandini 54
Márcia Capovilla 107
Marcus Vinícius 37
Murilo Ferreira da Rocha 45, 100, 117
Nelson Felix 22
Nicolas Soares 34
Nilson Santos 56
Orlando da Rosa Farya 49, 64
Pardal 103
Renato Marianno 38, 39
Roberto Burura 78
Roger Moore 30
Rômulo Fialdini 21
Rômulo Musiello Filho 104
Rosana Paste 41
Rosindo Torres 118
Samuel Vieira 31
Simone Guimarães 82, 119
Sofia Campilho 70
Tadeu Bianconi 76, 92
Tom Boechat 88
Victor De Prá 68
Vitor Nogueira 19, 96, 97
Wallace Fernando Neves 53, 55
Walter Ghelman 106



Small informational card with text and a diagram.



Bruno Zorzal é artista e pesquisador da Fotografia associado ao laboratório Arts des images et art contemporain (Labo AIAC), da Universidade Paris 8, e membro da cooperativa de pesquisa RETINA.International.

cargocollective.com/brunozorzal

Tom Boechat é professor de Fotografia no Departamento de Artes Visuais, Centro de Artes/Ufes. Desenvolve trabalhos no campo da fotografia contemporânea. Atualmente é doutorando no Programa de Pós-graduação em Geografia/Ufes.

tomboechat.com.br



**UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO**

Reitor

Reinaldo Centoducatte

Vice-Reitora

Ethel Leonor Noia Maciel

Secretário de Cultura

Rogério Borges de Oliveira

**GALERIA DE ARTE ESPAÇO
UNIVERSITÁRIO**

Seção Administrativa

Lucas Silveira Andrade Martins

Seção de Acervo e Coleções

Pedro Ibsen de Moura Aragão
(Museologia)
Maria Angélica Reckel Oliveira
Inês Pinto Rigo e Ione Santos dos Reis
(Monitoria)

Seção de Pesquisa e Documentação

Marcello França Furtado
Jéssica Dalcolmo
Ione Santos dos Reis (Monitoria)

Seção Educativa

Kênia Cristina Tinelli Guimarães
Maria Angélica Reckel Oliveira
e Jéssica Dalcolmo (Apoio)
Gabriel Kayfer Lira
e Daysa Vaz Falqueto (Monitoria)

**múltiplo comum
obras do acervo fotográfico**

EXPOSIÇÃO

Curadoria

Bruno Zorzal
Tom Boechat

Produção

Camila Silva

Design Gráfico

Monomotor

Revisão textual

Herbert Farias

Montagem

Danilo Porfírio de Almeida
Sidney Porfírio de Almeida

Apoio de Montagem

Maria Angélica Reckel Oliveira
Gabriel Kayfer Lira
Daysa Vaz Falqueto

Impressão e Moldura

Vitória Fine Art

Comunicação Visual

ArtClamur

Pintura da Galeria

Prefeitura Universitária

CATÁLOGO

Texto crítico

Bruno Zorzal
Tom Boechat

Produção

Camila Silva

Assistente de produção

Yurie Yaginuma

Artistas palestrantes

Fernando Augusto
Humberto Capai
Ignez Capovilla
Nicolas Soares

Revisão textual

Fernanda Nali

Revisão final

Fernanda Scopel

Tradução

Junia Mattos Zaidan
Maria Bernadete Morosini

Design gráfico

Monomotor

**Reprografia das obras
e registro fotográfico da exposição**

Bruno Zorzal
Tom Boechat

Miro Soares (p. 130 e 139)

Tratamento de imagens

Pablo Carneiro/Usina de Imagem

Impressão

GSA

Parcerias

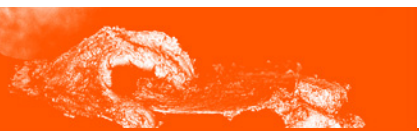
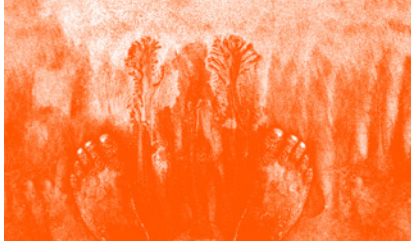
Assessoria de Comunicação — Ufes
Departamento de Artes Visuais / Centro
de Artes — Ufes
Núcleo de Restauração — Ufes
Poéticas da Criação, PPGA — Ufes

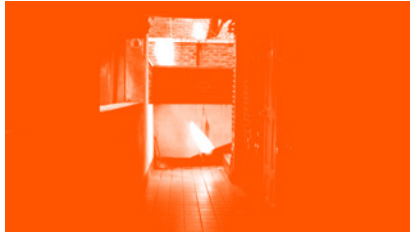
Agradecimentos

Aline Dias
Anderson Fonseca
Luiz Vital
Márcia Capovilla



Este catálogo foi impresso no outono de 2019 pela GSA, em Vitória — ES, com miolo em papel Offset Alta Alvura 120 g/m² e composto com a tipografia Scandia (Process Type Foundry).





 **EDUFES**

UFES

Secretaria de Cultura
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO

2019
UFES
5
ANOS