



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

O espaço interno: Clóvis Martins Costa na casa-ateliê

Neiva Maria Fonseca Bohns, Universidade Federal de Pelotas
<https://orcid.org/0000-0002-7300-3240>
bohnsventos@gmail.com

Resumo

Este trabalho pretende discutir as experiências recentes do artista-pesquisador Clóvis Martins Costa (Porto Alegre, 1974), na produção de pinturas que carregam vestígios materiais dos lugares onde foram produzidas. Durante o período de crise sanitária em decorrência da pandemia de COVID19, o ateliê, instalado na praia do Laranjal, em Pelotas, funcionou como espaço de resistência criativa aos desafios provocados pela necessidade de isolamento social.

Palavras-chave: Natureza. Fotografia. Pintura. Ateliê. Clóvis Martins Costa.

Abstract

This article intends to discuss the recent experiences of the artist-researcher Clóvis Martins Costa (Porto Alegre, 1974), in the production of paintings, which carry material traces of the places where they were produced. During the period of the health crisis due to the COVID19 pandemic, his studio, installed on Praia do Laranjal, in Pelotas, worked as a space for creative resistance to the challenges caused by the need for social isolation.

Keywords: Nature. Photography. Painting. Studio. Clovis Martins Costa.

Num contexto de enfrentamento de enormes dificuldades provocadas, entre outros fatores, pela crise sanitária da COVID19, que, lamentavelmente, continua dizimando vidas, produzir arte é um desafio sobre-humano. A capacidade de resiliência dos(as) artistas tem sido testada, e dependendo da área de atuação, as consequências podem ser dramáticas, como no caso do fechamento, temporário ou definitivo, dos espaços culturais, que, muitas vezes produzem uma indesejável migração dos indivíduos artisticamente vocacionados para outros setores produtivos, em busca de sobrevivência.

Este trabalho pretende discutir a utilização do espaço do ateliê como lugar de criação, de concentração, de reflexão, de armazenamento de informações visuais e verbais, e de recuperação de ideias, a partir das experiências recentes do artista-pesquisador Clóvis Martins Costa (Porto Alegre, 1974). A metodologia utilizada pelo artista, em tempos de normalidade, envolve o contato direto com as paisagens naturais, onde costuma captar os elementos estruturantes de seu trabalho.

Desde a infância acompanhava o pai, o professor e artista Cláudio Martins Costa (1932-2008)¹, em caminhadas e cavalgadas nas regiões costeiras do seu estado natal. O apreço pelos ambientes naturais do Rio Grande do Sul foi incentivado desde cedo. Sua iniciação artística, igualmente feita no seio familiar, envolveu o contato com uma grande fartura de imagens e de materiais de desenho, pintura e escultura. Buscando recuperar essa atmosfera afetuosa, no livro que organizou sobre a obra de seu pai, cita um

“repertório imagético formado por cavalos, santos, indígenas, maternidades, formas totêmicas, touros, bustos, cabeças e muitas armações de ferro, projetando desenhos no ar, vazando e enquadrando aquela paisagem caótica onde o barro se fundia com a mata densa.”²

Os primeiros trabalhos artísticos realizados entre 1994-98, no início da sua formação universitária, no Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre, já faziam uso de colagens, sobreposições de materiais e de faturas pictóricas, misturando desenho, pintura e fotografia.³ Pouco tempo depois, um desejo de absorção dos procedimentos contemporâneos, associado a uma “vontade construtiva” levou-o a ampliar o espectro de linguagens e recursos técnicos, “desde trabalhos relacionados com o universo da abstração geométrica até a criação de assemblagens e pinturas-objeto.”⁴ O fato de que, um pouco mais tarde, tenha desenvolvido um processo de trabalho que integrava caminhadas às margens dos

¹ COSTA, C.M.; BARACHINI, T., 2018.

² Idem, p 19.

³ COSTA, C.M., 2016, p. 17.

⁴ Idem, ibidem.

rios e lagoas, observações, anotações e registros fotográficos digitais, parece ter sido uma consequência previsível de suas vivências.

No início do século 21, começou a investigar a margem do rio como forma de “ateliê aberto”, de observação, coleta e reflexão. Suas incursões resultaram em pinturas, vídeos, textos e um banco de imagens.⁵ Tais procedimentos se desenvolveram num ambiente muito conhecido do artista: a Praia de Ipanema, às margens do Lago Guaíba, em Porto Alegre, RS, local onde viveu desde a infância até a idade adulta⁶. Entre 2005 e 2010 percorreu trajetos a cavalo, em localidades no interior e litoral dos estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, registrando as experiências através da fotografia, vídeo e produção textual, conforme descreveu:

“viajando sozinho ou na companhia de uma ou duas pessoas, esses deslocamentos geraram uma série de reflexões sobre vida, arte, aventura, companheirismo em situações extremas, sobre a experiência como método de trabalho e, sobretudo, acerca do valor do tempo.”⁷

Essas aventuras, que invocavam práticas ancestrais de deslocamento dos gaúchos, incluindo as populações indígenas, que tanto interessavam o seu pai⁸, resultaram no trabalho que associa cultura regionalista com procedimentos da arte contemporânea, intitulado “*Distensões matungas*”.⁹

Logo estabeleceu um vínculo com os procedimentos da *Land Art*, com interesse especial na contribuição de Robert Smithson (1938-1973), que envolvia observação direta de paisagens, num movimento multidirecional a partir das paisagens naturais, acentuando as condições entrópicas dos lugares vivenciados:

“O conjunto das proposições de Smithson mostra a diversidade de formas de apresentação, de deslocamentos e apontamentos para territórios bastante similares aos locais por mim acionados sob forma de prospecções e agenciamentos de materiais e instrumentos de registro (anotações, fotografias e vídeos).”¹⁰

Fez uso de capturas fotográficas e, quando iniciou suas experiências em paisagens litorâneas, através de práticas que chamou de “rastreamentos”, desenvolveu prospecções em sítios específicos. Citando Robert Smithson, Michael Heizer e Walter de Maria, afirmaria que “O dispositivo fotográfico é instrumento de

⁵ ROMANOFF, R., 2022.

⁶ Os trabalhos realizados naqueles anos geraram uma dissertação de Mestrado e uma tese de Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAVI-UFRGS).

⁷ COSTA, C.M., 2016, p. 23.

⁸ De acordo com o artista, o pai, Cláudio Martins Costa, tinha especial apreço pelos indígenas, tendo feito muitos amigos que eram abrigados na sua chácara, em Porto Alegre.

⁹ COSTA, C.M., JOHN, R.(orgs), 2009.

¹⁰ COSTA, C.M., 2016, p. 27.

registro e compartilhamento destas experimentações.”¹¹ Passou, então, a trabalhar com a impregnação de elementos orgânicos e minerais em tecido de algodão e, finalmente, pintura sobre os suportes sensibilizados. Os resultados foram pinturas “combinadas”¹² que carregam vestígios materiais dos lugares onde foram produzidas, abrigando os indícios do contato entre a superfície da tela e os elementos naturais.

A pintura, como linguagem expandida, acabou por se constituir tanto como um campo catalisador de experimentações, como um investimento produtivo, capaz de gerar artefatos que circulem no âmbito do sistema das artes visuais na contemporaneidade, e interessem aos colecionadores e gestores de instituições culturais. Numa espécie de síntese de arte e vida, as experiências pictóricas acabaram por prevalecer, como se pode perceber na declaração do artista:

“(…) é através da pintura que encontro o elemento de ligação para as diferentes materialidades geradas no âmbito da experiência: espaço de embate, negociação e convívio entre linguagens.”¹³

Em busca de novas atuações no campo das artes visuais, no ano de 2012, realizou a curadoria da mostra coletiva “*Distensões do real*”¹⁴, que envolveu a articulação de linguagens como fotografia, gravura, pintura, performance e desenho. Depois de passar uma temporada de estudos em Lisboa, sua tese de doutoramento, defendida em 2016, sob orientação de Icleia Cattani (Instituto de Artes/ UFRGS), intitulou-se “*Na distensão da experiência: a pintura como zona de aporte*”.¹⁵

Durante o processo de elaboração da tese, os contatos que engendram o campo pictórico foram focos de atenção: tanto o corpo do artista, como o corpo da tela participaram na configuração do emaranhado de vivências que estruturaram o campo pictórico.¹⁶ Para tratar de processos de impregnação conceitual e material pelos elementos dos locais onde as obras foram produzidas, fez uso dos conceitos de “distensão”, de “margem” e de “campo pictórico”, questionando a natureza da fotografia e da pintura, e potencializando a indeterminação das fronteiras. Ao ingressar no quadro docente do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, em 2016, instalou sua casa-ateliê às margens da Lagoa dos Patos, na Praia do Laranjal, Pelotas, RS, onde passou a residir com a família.

No seu processo mais recente, o artista associa ações voluntárias e involuntárias, que envolvem dois ciclos: 1. ao ar livre, em contato com a natureza, nas margens da lagoa dos Patos; 2. no espaço interno do ateliê.

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² Sobre a expressão “combine paintings”, que serve de inspiração inicial para o artista, vide as contribuições de Robert Rauschenberg.

¹³ COSTA, C.M., 2016, p. 17.

¹⁴ Mostra coletiva realizada Espaço Cultural Feevale, Novo Hamburgo, de 04 de setembro a 30 de novembro de 2012.

¹⁵ COSTA, C.M., 2016.

¹⁶ COSTA, C.M., 2016, p. 19.

Durante o primeiro ciclo, acontecem as saídas de campo, as caminhadas, o espriamento da visão, o contato com a natureza, a aventura da “errância”.¹⁷ Nessa fase ocorrem processos simultâneos, que envolvem conhecer e reconhecer a paisagem, acompanhar as transformações, fazer registros fotográficos. Citando o conto *Utopia*, do *Livro de Areia*, de Jorge Luís Borges, o artista compara o ato de leitura – ler é reler –, com a experiência de fazer e refazer incursões nos rios.¹⁸



Figura 1. Clóvis Martins Costa preparando a lona. Praia do Laranjal, Pelotas, RS

A margem, ponto de partida para o ciclo produtivo, é o lugar que delimita o que pertence às águas e o que pertence à terra, o que pode transitar no ar, na água e na terra. Ali se encontram as águas que nunca são as mesmas, os ventos que movem e removem os materiais. Também estão os vestígios dos deslocamentos dos animais que levam, trazem, deixam materiais orgânicos. Se a percepção for aguçada, veremos a transformação das matérias e das paisagens. Também é uma fronteira entre diferentes modos de deslocamento: o caminhar, o flutuar, o mergulhar e o nadar. Para as margens de rios e lagoas, espaços submetidos aos fluxos das águas, dos ventos e das terras, o artista transporta as lonas industriais, como se desejasse devolvê-las ao berço inaugural das coisas que estão se constituindo.

¹⁷ JACQUES, P. B., 2014.

¹⁸ COSTA, C.M., 2016, p. 191.

IMAGEM 2

Clóvis Martins Costa preparando a lona.
Praia do Laranjal, Pelotas, RS

No processo de preparação da tela, as lonas usadas como suporte são enterradas por algumas semanas ou meses, às margens dos rios e lagoas, e ficam ali, maturando. Ao longo dos anos em que vem aprimorando esse processo, tem usado lonas brancas, intocadas, alvas, e lonas com impressões de imagens fotográficas do entorno e do próprio processo de trabalho.

Estender o pano e enterrar, deixar a natureza trabalhando: eis o procedimento inicial do artista. A tela, armadilha que não fere, funciona como rede de captura (similar aos procedimentos dos biólogos e naturalistas). Fica amadurecendo, sendo impregnada. É um processo não-representacional e metonímico, em que a parte do todo fica retido. O real se apresenta; não se representa.



Figura 3. Clóvis Martins Costa preparando a lona. Praia do Laranjal, Pelotas, RS

Quando a lona – rede de captura – não é virgem e carrega informações visuais, como imagens fotográficas, já existe, na superfície, uma tradução da tridimensionalidade para a bidimensionalidade. Neste caso, ocorre um processo metalinguístico, em que a representação do ambiente natural passa a ser a camada mais profunda da pintura – que pode, inclusive, ficar invisibilizada –, reforçando o elo com o lugar de onde saiu.

No processo de recuperação da lona, é preciso desenterrar o tecido, observar e eliminar os excessos, e transportar para o ateliê, onde ocorre a alteração da posição horizontal para a vertical:

“O suporte que carrega as imagens, bem como os indícios da permanência sobre a margem, é deslocado ao ateliê para ser trabalhado através dos procedimentos específicos da pintura: recobrimentos, transparências, elaboração de campos de cor, raspagens e inscrições de linhas e planos. Configura-se, então, um processo dividido em várias etapas, que inicia na ação direta na paisagem e culmina no ambiente reservado e interno do ateliê”.¹⁹



Figura 4. Ateliê de Clóvis Martins Costa. Laranjal, Pelotas, RS

Durante a intervenção pictórica, é feita a estruturação das zonas de cor, a aplicação de tintas, que envolve o processo de encobrir, ocultar e enfatizar formas e elementos. De acordo com o artista, o tratamento do campo pictórico é deflagrado por secções planares, zonas delimitadas de cor, como explica o artista:

¹⁹ COSTA, C.M., 2016, p. 20.

“Nos primeiros movimentos, penso na lavagem de cor do tecido, para em seguida perceber os filtros que estas zonas geométricas produzem, conferindo profundidades e revelando propriedades antes não reconhecidas, tais como determinadas superfícies e marcas, cruzamentos de linhas e espaços entre as impressões fotográficas. Banho partes da pintura delimitando áreas que escondem e/ou evidenciam a imagem fotográfica.”²⁰

O trabalho de análise e tratamento das pinturas, em espaço fechado, no ateliê, caracteriza-se pelas “ordenações, cortes, justaposições que originam outros campos”, num jogo que deflagra uma “dimensão enigmática” do fazer pintura, em que os gestos se alternam “entre a evidência dos referentes extraídos da experiência direta no ambiente natural e a construção de uma nova paisagem formada por elementos que aportam na superfície do espaço pictural.”²¹ Tal processo de “negociação” entre estados da pintura produz um campo de investigação específico, em que as regras vão surgindo na medida em que o trabalho avança, gerando

“(…) um jogo entre o fazer e desfazer, entre velar e desvelar, cobrir e descobrir camadas pictóricas e imagens que partem da realidade (a fotografia aqui pode ser pensada como instrumento de aferição e reprodução, ou melhor, de aproximação com real) e infiltram-se nas tramas da pintura, recriando certas condições de visibilidade que estruturam o olhar sobre a paisagem.”

As experiências temporais são nucleares para a compreensão do trabalho do artista desde os procedimentos iniciais. Há o tempo da captura dos elementos naturais, o tempo da captura fotográfica – instante fugidio cristalizado – assim como há o tempo de amadurecimento pessoal do artista. Finalmente, há o tempo do trabalho no ateliê, que tem a síntese como resultado. Nas camadas que se acumulam, podendo ser cobertas, ocultadas, removidas, estão os registros condensados do tempo.

O resultado é uma escritura sintética, sem narrativas, que só pode ser lida na sua totalidade. Desta maneira, a pintura, como corolário de um longo processo, torna-se “zona de aporte”. O campo pictórico, como uma estrutura geológica e como espaço de acontecimentos, permite a acomodação de diversos planos, que, aos poucos, vão se sedimentando na superfície da pintura:

A pintura, ao distender-se, quase se perdeu no fluxo de rio no qual os procedimentos desta investigação navegaram e ainda navegam. Entretanto, parece que deste movimento dispersivo, (...) retirou energia, engendrando sua substância através das forças advindas

²⁰ COSTA, C.M., 2016, p. 69.

²¹ COSTA, C.M., 2016, p. 76.

dos embates. No paradoxo, na ambiguidade (e aqui voltamos à metáfora do rio, como sendo o mesmo e o diferente), a pintura e a fotografia ganharam potência e sugerem agora a necessidade de novos retornos ao campo instável das margens.²²

No ateliê – esse lugar protegido, onde as obras inacabadas pacientemente esperam, e os materiais seguem seu processo de transformação, é onde se dá o fechamento do ciclo de produção para que tudo recomece novamente. O ateliê também é a reserva onde os tecidos de algodão com imagens fotográficas que ficam guardados podem ser recuperados e utilizados novamente, tornando-se suporte para o jogo de formas e cores. Como grande parte do trabalho mais recente tem base nas experiências vividas (registradas mentalmente, em anotações e em fotografias), o período de confinamento fez com que o artista recorresse aos materiais já preparados, que aguardavam a possibilidade de utilização. Rolos de tecido de algodão com imagens impregnadas foram desfeitos, em busca de suportes para as pinturas.

O ateliê, como local de recuperação das memórias, de “mergulho”, de “garimpo”, de “escavação”, de reencontro com as ideias abandonadas, cumpriu sua função de reservatório, repositório e arquivo de ideias e de projetos que servem como base para as novas produções.²³



Figura 5. Ateliê de Clóvis Martins Costa. Laranjal, Pelotas, RS

²² COSTA, C.M., 2016, p. 193.

²³ Algumas obras produzidas neste período, incluindo peças tridimensionais feitas a partir dos conhecimentos adquiridos na juventude com o pai escultor, foram apresentadas na exposição “A espessura do tempo”, com curadoria de Neiva Bohns, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, RS, de 07 de dezembro de 2021 a 06 de fevereiro de 2022.

Uma casa-ateliê, sem dúvida, é ambiente privado – espaço doméstico adaptado ao trabalho artístico. Pensada de maneira ampliada, contudo, também é o ambiente natural compartilhado com outros elementos e seres. É espaço de restauração das energias, de convivência familiar, de amorosidade, de aprendizado pelo convívio e pelas trocas de experiências.

Se a ideia de “ateliê fechado” no sentido literal, coloca o artista como principal ator no seu espaço individual, metaforicamente, pode ser pensado como o espaço de recuperação de memórias, e de processamento mental, que exige concentração e introspecção. É o lugar de potencialização para as experiências sociais que decorrem da apresentação dos trabalhos artísticos.



Figura 6. Ateliê de Clóvis Martins Costa. Laranjal, Pelotas, RS

Como parte dos resultados obtidos com o trabalho concentrado do artista, foi organizada a exposição “Espessura do tempo”. Nesta ocasião, o texto curatorial enfatizava a importância da noção de temporalidade no trabalho, já que

“o artista utiliza os elementos da paisagem natural na produção de obras pictóricas que passam por um lento processo de amadurecimento, numa abordagem poética de apreensão do tempo.”²⁴

²⁴ BOHNS, N. Texto informativo para a imprensa sobre abordagem curatorial. Porto Alegre, novembro de 2021.

Neste contexto de incertezas, na área das artes visuais, os espaços privados, ainda que constituídos a duras penas, tornaram-se fundamentais para a sobrevivência dos artistas e para a continuidade dos seus projetos. Aqueles(as) que lograram ter acesso a ateliês montados e organizados, encontraram lugar seguro para continuar trabalhando. O ateliê, portanto, funcionou como refúgio e abrigo contra os perigos de contaminação viral, mas também como fonte de inspiração e de recuperação de memórias. É o laboratório dos artistas plásticos que, incessantemente, investigam os processos criativos.

Esta constatação nos faz pensar que, assim como o necessário incentivo às pesquisas científicas em geral, programas de financiamento de espaços de trabalho para artistas, como os que existem em outros países, poderiam dinamizar fortemente o sistema das artes no Brasil.

Outra observação pertinente, num momento em que as instituições públicas de ensino estão perdendo recursos de financiamento e custeio, é o fato de que, ainda que de maneira indireta, a condição de artista-professor-pesquisador, permitida por algumas universidades do país, ajudou, em alguns casos, a manter a continuidade do trabalho de investigação no campo das artes. Nesse sentido, as instituições de ensino superior, cada vez mais, colaboram para manter a produção artística e intelectual na contemporaneidade.

Referências

BORGES, Jorge Luís. O livro de areia. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

COSTA, Cláudio Martins. Na distensão da experiência: a pintura como zona de aporte. Porto Alegre: PPGAVI/ UFRGS, 2016, p. 76. Tese de doutorado. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/194852>

COSTA, Clóvis Vergara de Almeida Martins, JOHN, Richard (orgs). Vetor. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

COSTA, M.C.; BARACHINI, Tetê. Cláudio Martins Costa: instantes de permanência. Porto Alegre: IA/UFRGS, 2018.

COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. São Paulo: WMF. Martins Fontes, 2010.

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS Editora

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2014.

ROMANOFF, Ricardo. 10 exposições imperdíveis em Porto Alegre no mês de fevereiro. Matinal, 03 de fevereiro de 2022.

TEDESCO, Elaine. Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

Como citar:

FONSECA BOHNS, Neiva Maria. O espaço interno: Clóvis Martins Costa na casa-ateliê. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1284-1295 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.104>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>