



Figura 1 - As obras de João Urban são as primeiras "fotografias puras" selecionadas no Salão Paranaense (30ª edição - 1973).

Fotografia no cenário artístico brasileiro: o Salão Paranaense*

Patricia Camera e
Luciana M. Silveira

Este artigo propõe analisar a introdução da fotografia no universo artístico brasileiro, tomando como estudo de caso o Salão Paranaense (1944). Levantamos as dez primeiras obras fotográficas exibidas nessa instituição, discutindo os diversos modos de usar e entender a fotografia na poética do processo artístico. Relacionamos esta pluralidade com diferentes posicionamentos do Salão Paranaense frente à linguagem e à técnica fotográfica no período em questão.

Fotografia, Salão Paranaense, práxis fotográfica.

* Artigo recebido em janeiro de 2010 e aceito para publicação em abril de 2010.

1 Baudelaire, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993.

A discussão sobre a fotografia ser ou não arte é antiga e documentada em diversos textos como, por exemplo, a discussão sobre o *Salão de 1850*, escrito por Charles Baudelaire¹.

Neste artigo Baudelaire afirma, na seção *O público moderno e a fotografia*, que a pintura é diferente da fotografia, apresentando a primeira como arte e a segunda como tecnologia (indústria). Para ele, a fotografia serve às ciências e às artes e é instrumento de uma memória documental do “real”, enquanto que a arte seria pura criação imaginária. Uma de suas principais conclusões nesse artigo é que a fotografia não seria uma obra de arte por não poder escapar deste mesmo “real”.

Após este posicionamento de Baudelaire, o debate sobre a relação da fotografia com a arte ainda se estendeu por mais de 100 anos, encontrando partidários de ambos os lados, ou seja, tanto defendendo a fotografia como obra de arte quanto defendendo-a apenas como técnica.

Na atualidade essa discussão foi colocada de lado, já que é um fato o estabelecimento da fotografia nos museus, galerias, exposições e salões, sendo este um dos parâmetros dos estatutos da arte. Ao mesmo tempo, ela ainda segue sendo tomada como alicerce tecnológico, conceitual e ideológico de outras formas representativas de arte, ou seja, como matéria-prima mesmo do cinema, da videoarte, etc.

Porém, a análise que envolve a inevitável relação sistêmica entre produção fotográfica e universo artístico brasileiro ainda permanece relegada a uma penumbra. Daí a relevância desta pesquisa por abarcar uma linha de investigação que discute parte do processo de

legitimação da fotografia contemporânea, localizada numa fração do universo artístico brasileiro: o Salão Paranaense.

Completando em 2009/2010 sua 63^a edição, esse salão destaca-se na história da arte por sua estabilidade temporal e constância normativa², observada por exemplo nas regras para inscrição dos artistas e para a seleção das obras no período que compreende as sessenta primeiras edições (1944 até 2004)³.

Sendo o Salão Paranaense um dos mais antigos do Brasil, pode ser compreendido como uma instituição que reflete o início do pensamento artístico (ao menos institucional) no país. Além disso, o salão apresenta maior número de edições ininterruptas, tornando-se bastante expressivo na evolução da fotografia dentro do espaço da arte.

Apesar desta importância, não houve até o momento qualquer tipo de estudo a respeito das obras fotográficas do Salão Paranaense, indicando esta pesquisa como uma possível contribuição para o desenvolvimento de estudos comparativos a respeito do percurso da técnica e da linguagem fotográfica em outras instituições de artes.

O Salão Paranaense

Antes de pesquisar a inclusão da fotografia no Salão Paranaense precisamos atentar primeiramente para alguns momentos da história da arte no Paraná, na qual escolhemos destacar alguns pontos que permeiam questões políticas, filosóficas e estéticas na década de 40 até a década de 70, justamente por compreender o período em que se inaugura o Salão Paranaense (1944) e que se estabelece a imagem fotográfica nesta instituição.

O Salão Paranaense é criado em 1944 na cidade de Curitiba, sob o nome de "Salão Paranaense de Belas-Artes do Paraná". Sua idealização parte dos discípulos do pintor Alfredo Andersen, mais especificamente De Bona e Raul Gomes. Segundo Justino⁴, "tudo indica que a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro serviu de modelo, além da experiência que De Bona trazia de sua estada em Veneza".

O *Auditorium* da Escola de Professores no Instituto de Educação é o local onde se realiza o primeiro Salão Paranaense, composto por duas seções: pintura e sala livre, marcando de início uma postura acadêmica. Em seguida, o evento acontece na Sala de Exposição do Departamento de Cultura, depois na Biblioteca Pública, no Pavilhão do Tarumã, no Teatro Guaíra e finalmente, a partir de 1983, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), local usado até hoje para sediá-lo.

Em 1968, o Salão Paranaense de Belas-Artes do Paraná passa a ser chamado de "Salão Paranaense". Esta mudança indica uma afirmação na sua renovação, que passa a "entender" a arte de forma ampla; o da pesquisa visual. Justino⁵ comenta: "[...] o Salão Paranaense antecipou, pelo menos em desejo, aquilo que ocorre mais tarde no Rio de Janeiro – a

2 De 1944 até 2003/2004 o Salão Paranaense é um evento anual. A seleção neste período é feita através da inscrição voluntária de artistas cujas obras são avaliadas e escolhidas pela comissão julgadora. A partir de 2005 um novo formato de periodicidade bienal é anunciado. Na nova configuração, artistas do Mercosul são convidados por indicação de seus críticos de arte; dois da Argentina, dois do Uruguai, dois do Paraguai e dez do Brasil. Além disso, dez artistas nacionais são selecionados a partir da inscrição espontânea.

3 A investigação sobre a trajetória da fotografia ao longo dos sessenta anos do Salão Paranaense foi tema de pesquisa de Mestrado em Tecnologia (UTFPR), realizado por Patrícia Camera (2006) com auxílio CAPES. Por serem os resultados extensos, optou-se neste artigo por comunicar parte deste estudo que compreende a discussão sobre a inclusão das 10 primeiras obras fotografias aceitas nesta instituição.

4 Justino, Maria José. *50 anos do Salão Paranaense*, 1995, p. 1.

5 Idem, p. 2.

fusão do Salão Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna no Salão Nacional de Artes Plásticas – sem no entanto, ter passado pelo mesmo nível de discussão”.

O Salão Paranaense, junto com a Escola de Música e Belas-Artes do Paraná – EMBAP (1948), são instituições artísticas paranaenses que, sob a autoridade da Secretaria de Educação do Governo do Estado, direcionam nos anos 50 as “artes” no estado do Paraná.

Os fundadores do Salão e o corpo de professores da EMBAP defendem neste período a pintura acadêmica. Percebe-se esta preferência por meio do insistente aceite e premiação de obras figurativas no Salão e pela administração de aulas (na EMBAP) baseadas num currículo típico da academia do século XIX, com ênfase na cópia de modelos em gesso.

Entre os nomes em evidência nos seus primórdios estão Freyjesleben e Traple, professores da EMBAP, participantes do júri e premiados nos eventos.

6 Freitas, Arthur. *Arte e contestação. Uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo 1968-1973*. Tese (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, PR, 2003, p. 48.

Em Freitas⁶ encontramos um levantamento sobre a relação destes personagens com o Salão Paranaense entre 1944 e 1957: “Traple participou de três júris de seleção, de uma Comissão Organizadora e, como artista, de onze Salões Paranaenses, tendo sido premiado quatro vezes, enquanto Freyjesleben participou de três júris, tendo também participado, como artista, de onze salões, sendo duas vezes premiado. Freyjesleben ainda participa dos Salões de 1958, 1960, 1961”.

Em paralelo à difusão da arte acadêmica no Paraná, surge o ateliê da artista Violeta Franco – a “*Garaginha*” –, o Centro de Gravura do Paraná, a Galeria Cocaco e a revista de arte e literatura *Joaquim*. Entre as preocupações dos membros e colaboradores daquela revista está a reflexão sobre a função da arte e da literatura, apontando a integração da arte com os problemas sociais da época.

Nos dois anos de publicação da revista *Joaquim* (1946-1948), poetas e escritores como Temistocles Linhares, Wilson Martins, Dalton Trevisan publicam textos próprios e de outros como Sérgio Millet, Carlos Drummond de Andrade, Sartre, Merleau-Ponty, ilustrados com obras de Poty Lazzarotto, Guido Viaro e Nilo Previdi, além de Di Cavalcanti e Cândido Portinari.

Neste contexto, a *Galeria Cocaco* e a “*Garaginha*” são as alternativas para os artistas comunicarem as ideias e os trabalhos “*anti-acadêmicos*”. Com o apoio do jornalista Benjamin Steiner do jornal *O diário do Paraná* e participante da *Cocaco*, obras e ideias defendidas por Alcy Xavier, Garfunkel, Fernando Velloso, Eduardo Rocha Virmond, Fernando Pessoa, entre outros, tomam corpo no Paraná.

Em 1957, a polarização entre os pintores acadêmicos e os modernos, além da postura política do Salão Paranaense, marca a história das artes no estado. A disputa entre os

“acadêmicos” e os “anti-acadêmicos” no XIV Salão Paranaense desemboca na retirada de obras de Garfunkel, Fernando Velloso, entre outros, que participam desta ação sob liderança de Nilo Previdi. Tal iniciativa, coordenada por estes artistas “modernos”, é justificada ao público por não concordarem com a escolha da comissão julgadora e com a localização de suas obras no espaço da exposição. Por fim, as pinturas dos “revoltados” são expostas em uma sala especial da Biblioteca Pública, intitulada *Exposição dos Pré-julgados*.

A cobertura deste episódio pela imprensa ultrapassa o limite regional. Inicia-se em Curitiba e segue para a cidade de São Paulo. Loio Pérsio escreve para o jornal *O Estado do Paraná* em 22.12.1957 o artigo “O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a burrice oficializada”. O texto comunica a crítica feita ao professor Guido Arzua, diretor do Departamento Cultural e organizador do evento, por nomear uma comissão julgadora formada somente por pessoas “contra a corrente moderna”. Loio classifica as obras expostas como “amontoados de antiquilhas”, afirmando que o XIV Salão é uma “legítima vigarice”. Garfunkel é entrevistado pelo jornal *O Estado de São Paulo* (27.12.1957), esclarecendo sobre o acontecimento: “Fizemos nosso protesto em virtude de todos os membros da Comissão Julgadora desse XIV Salão Paranaense de Belas Artes pertencerem à escola acadêmica, circunstância que contraria frontalmente o regulamento da exposição, o qual especifica que, ao menos, um dos julgadores deve ser de tendências modernas”⁷.

7 Justino, Maria José. *50 anos do Salão Paranaense*, 1995, p. 65.

Enquanto a IV Bienal ocorre, em 1957, na cidade de São Paulo, o duelo entre “acadêmicos” e “modernos” no Paraná prossegue. Neste mesmo ano, ganham forças alguns artistas paranaenses que expõem no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (Nísio, Viaro, Bakun, Previdi, Garfunkel) e na Exposição de Pintores do Paraná no MAM-SP (Viaro, Loio, Previdi, Velloso)⁸.

8 Idem, p. 14.

Com a evidência da obra de Werner Jehring em 1956 e da exposição de Loio Pérsio na *Cocaco* em 1957, dá-se o início da arte abstrata no Paraná (Freitas, 2003, p. 103-104). No ano seguinte, o *Círculo de Artes Plásticas do Paraná* é criado, sendo Adalice Araújo presidente e Jair Mendes, secretário. Justino comenta que “a arte abstrata insinua-se já no final da década de cinquenta, mas é apenas a partir dos anos sessenta que ela se consolida com João Osório, Calderari, Arney, Velloso, Wong e outros”⁹.

9 Idem, p. 16.

Entre 1961 e 1969 a atuação do proprietário da galeria *Cocaco*, Ennio Marques Ferreira, como diretor do Departamento da Cultura da Secretaria da Educação e Cultura (DC da SEC) é singular por aproveitar a autonomia do departamento na organização do Salão Paranaense. Com objetivo de executar um projeto de institucionalização da arte moderna, incentivando manifestações artísticas abstracionistas, conta com o apoio do crítico Eduardo Virmond e do artista Fernando Velloso, ocupando de 1961 a 1969 a chefia da Divisão de Planejamento e Promoções Culturais do Departamento de Cultura (DC da SEC)¹⁰.

10 Freitas, Arthur. Op. cit., p. 61-63.

11 Idem, p. 112.

12 Idem, p. 119.

A ação de Ennio Marques prossegue com o convite de artistas, críticos e historiadores da arte por todo o Brasil para compor o corpo do júri de cada Salão Paranaense na intenção de “possibilitar que o evento se constituísse no reflexo da atual produção artística do país”¹¹. Freitas¹² observa que em 1961, primeiro evento administrado por Ennio Marques, ocorre “o primeiro Salão Paranaense a não contar com a maioria de artistas premiados representantes do Paraná, onde dos 21 premiados, 10 eram paranaenses”. Entre os participantes da comissão julgadora destacam-se Mário Pedrosa, Walter Zanini, José Roberto Teixeira Leite, Mário Barata, Arcângelo Ianelli, Ivan Serpa. Neste contexto, alguns artistas “modernos” e “acadêmicos” criticam a exposição de produção abstrata no Paraná, justificando que tal forma de expressão é alienante por ser uma simples cópia da produção feita por artistas estrangeiros e por não se relacionar com a realidade social.

13 Idem, p. 113.

A não figuração é predominante no Salão Paranaense de 1961, 1962 e 1963, com trabalhos dos artistas João Ozório Brzezinski, Antonio Arney, Fernando Calderari, Helena Wong, Fernando Velloso, Jorge Sade, Ianelli, Tomie Ohtake e Tikashi Fukushima. Estes artistas são criticados por Paul Garfunkel, Miguel Bakun, Jair Mendes, Nilo Previdi, René Bittencourt, Luiz Carlos de Andrade Lima e Leonor Botteri¹³. Alguns se declaram insatisfeitos com a recepção da arte abstrata no Salão Paranaense conforme exposto no artigo “O Salão de Belas Artes”, de Walmor Marcelino, publicado em 05.12.1963 no jornal *O Esportivo* de Curitiba. Seguem alguns trechos:

- “Quem não for abstrato não recebe prêmio e, o que é pior, nem entra no Salão de Belas-Artes.”
- Para defenderem as suas posições, os intelectuais autores das deformações culturais recorrem às bienais de São Paulo, de Veneza e Paris. Esquecem-se de que as alienações dos artistas dos países desenvolvidos, ainda que não reflitam as dificuldades de grande parte das populações, pelo menos brotam de estágios mais avançados da sociedade humana; a presença de países subdesenvolvidos nesses certames se divide em duas partes: os “universais”!, que vivem com Pangloss o melhor dos mundos e dedicam abstrações aos seus compradores privilegiados, e os conscientes, que refletem a vida e a alma de seu povo. Para exemplificar, logo depois de algumas requintadas exposições abstratas oficializadas, inaugurou-se em Curitiba a mostra de artistas mexicanos: o povo mostrou suas preferências, apesar da pequena publicidade; o confronto ia do trágico ao ridículo.
- Sabemos que a arte é um meio de comunicação entre homens. O que podem comunicar os burros, cretinos e alienados? Nada, absolutamente nada! E aí vem o Sr. Gotlieb (vencedor da última bienal de São Paulo) e diz, enfático: “exponho apenas para algumas pessoas que me entendem...” É de se perguntar ao cidadão: e por que não guarda para os seus amigos?

Desde o seu início até a década de 50, o Salão Paranaense teve como base a produção acadêmica, sob a defesa dos “discípulos de Andersen”. O posicionamento destes artistas é justificável uma vez que o Salão se inaugura sob o modelo *Salon*, que tem sua origem no século XVII, na França, sob a concepção de arte acadêmica.

Não diferindo das repercussões negativas que o *Salon* teve ao longo de sua história na Europa, também o Salão Paranaense é criticado pelos artistas paranaenses “modernos”, resultando na exibição do *Salão dos Pré-julgados* (1957), o que marcou definitivamente a polarização entre os artistas paranaenses “acadêmicos” e os “modernos”.

No entanto, esta divergência perde força com a entrada da arte abstrata, surgindo a partir dos anos 60 o “duelo” entre os artistas figurativos – acadêmicos ou modernos – e os artistas abstratos. Na metade do final da década de 60, o Salão Paranaense se moderniza, mostrando-se mais próximo das discussões da cultura artística do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Além disso, durante a administração de Ennio Marques, a comissão julgadora é composta por pessoas renomadas e de fora do Estado do Paraná, contando com a participação de artistas como Ione Saldanha, Antonio Manuel e Roberto Leal.

O posicionamento do Salão Paranaense com relação à recepção da arte moderna se reflete em suas edições entre as décadas de 60 e 70 com a mostra de obras expressionistas e abstratas, além de tendências como arte concreta, tachismo, a *pop art* e *performances*.

Merecem destaque os artistas Calderari e Velloso, com a entrada do abstracionismo; Franz Kracjberg e Waldemar Roza, com a pesquisa ecológica; João Ozório Brzezinski e Antonio Arney, com a *pop art*¹⁴.

14 Justino, Maria José. Op. cit.

A inclusão da fotografia no Salão Paranaense

Para expor a inclusão da fotografia no Salão Paranaense, percorrem-se aqui dois pontos: como e quando a inserção da imagem fotográfica ocorre na instituição e como é entendida a tecnologia fotográfica na poética do processo de cada obra.

Limita-se esta pesquisa aos trabalhos comunicados no livro *50 anos do Salão Paranaense* (Justino, 1995) e nos catálogos do Salão Paranaense. O levantamento de dados foi definido a partir:

- (i) da identificação da palavra “fotografia”, usada pelo artista para denominar a técnica utilizada na obra;
- (ii) da percepção visual da utilização da imagem fotográfica na obra.

O item (ii) é incluído nesta pesquisa por entendermos que o vocabulário clássico “foto-

grafia” tem sua limitação quando analisamos a abrangência da incorporação da imagem fotográfica nas fontes citadas.

Analisando as obras retratadas no livro *50 anos do Salão Paranaense* (Justino, 1995) e nos catálogos desse evento, encontramos que a identificação visual das obras nas quais se usa a fotografia em seu processo está apresentada por outras denominações além da técnica fotográfica, tais como colagem, slide, foto-pintura, fotografia/colagem, fotolinguagem, fotografia/grafite, fotografia e colagem, fotogravura, fotográfica, fotografismo/off set, macrofotografia, heliogravura, heliografia, foto/xerox, fotografia a cores ou mista.

A escolha visual das obras para este levantamento parte da identificação da utilização da imagem fotográfica, seguindo as observações:

- A imagem apresentada tem sua origem na linguagem da fotografia, porém não está comunicada na obra em sua estrutura “convencional” (papel fotográfico, formato retangular, etc). Neste caso a fotografia se apresenta como parte da obra ou como técnica mediadora da obra.
- A imagem fotográfica se apresenta de forma convencional segundo as “normas” da indústria fotográfica. Ou seja, a fotografia é a obra.

Determinadas estas condições, a fotografia passa a ser compreendida de forma ampla nesta pesquisa; seja como parte da obra, seja como a própria obra. Neste sentido, ressaltamos que todas as produções artísticas nas quais são diversas as nomenclaturas associadas ao uso da fotografia são denominadas neste trabalho como “obras fotográficas” ou simplesmente “fotografia”.

Com o objetivo de examinar a inserção da fotografia no Salão Paranaense, explicado anteriormente, pesquisamos no livro *50 anos do Salão Paranaense*¹⁵ e nos catálogos desse evento o uso da fotografia como base para a elaboração da obra, o uso direto da fotografia na obra e o uso da palavra “foto” ou fotografia como descrição da técnica do trabalho. Neste levantamento observamos que os catálogos apresentam algumas variações em sua apresentação:

- No 31º Salão (1974) as reproduções das obras estão apresentadas na cor verde.
- No 34º Salão (1977) as reproduções das obras estão apresentadas na cor azul.
- A partir do 41º Salão (1984) todas as obras são reproduzidas (em preto e branco).
- A partir do 45º Salão (1988) todas as obras premiadas são reproduzidas em cor.
- A partir do 54º Salão (1997) todas as obras são reproduzidas em cor.
- Não foi editado o catálogo do 27º Salão (1970). Consta na biblioteca do MAC-PR somente ata do evento com nome dos artistas selecionados, premiados, seções do salão (pintura, escultura, desenho e gravura), sem nenhuma documentação visual das obras.

15 Justino, Maria José. Op. cit.

- 47° Salão (1990), 49° Salão (1992), 50° Salão (1993) e 51° Salão (1994) não têm catálogo editado, porém há na biblioteca do MAC-PR atas dos eventos com nomes dos artistas selecionados, premiados, seções do salão, além da documentação visual das obras.

Segundo o levantamento de dados (técnica e percepção visual da imagem fotográfica na obra) nas fontes citadas, temos que a inclusão da fotografia no Salão Paranaense ocorre pelo aceite das obras dos artistas¹⁶:

- Jaime Bernardo de Carvalho Pusch (PR), premiado no 24° Salão (1967);
- Antonio Manuel (RJ), premiado no 25° Salão (1968);
- Décio Noviello (MG), premiado no 26° Salão (1969);
- Márcia Simões (PR), menção honrosa no 26° Salão (1969);
- Aluysio Magalhães (RJ), premiado no 29° Salão (1972);
- Ivens Fontoura (PR), premiado no 29° Salão (1972);
- Alexa Dugom (RJ), premiado no 30° Salão (1973);
- Maria Ivone Bergamini (PR), selecionado no 30° Salão (1973);
- Fernando Bini (PR), convidado para expor no 30° Salão (1973);
- João Aristeu Urban (PR), selecionado no 30° Salão (1973).

A primeira fotografia a aparecer no Salão é verificada no catálogo de 1967, num momento importante da história brasileira, marcante pelas ações culturais que contestam a política, por experimentações artísticas que tentam dissolver ou ampliar conceitos que permeiam a pintura e a escultura e pela evidência de projetos que discutem a relação obra-instituição de arte.

Nesse contexto, alguns artistas como Antonio Arney, Cibele Varela e Hisao Ohara participam do 24° Salão Paranaense (1967)¹⁷ e é Jaime Pusch (figura 2) que inaugura a fotografia como canal de comunicação entre o artista e o público sobre a realidade social. Pusch, que aparece entre os quatro artistas premiados na categoria “pintura” com duas obras, *Natureza morta* e *Momento de entropia*, recebe o Prêmio Alfredo Andersen¹⁸.

A figura 2 corresponde a uma das obras selecionadas de Pusch, sendo a primeira encontrada nos catálogos do Salão Paranaense em que se identifica a utilização da imagem fotográfica no seu processo de criação. Observamos neste trabalho o uso de palavras¹⁹, apropriação de imagens e traços de pintura. A frase “Eu vi o grande cristal começar a ruir” associada à colagem das imagens, inserida numa estrutura em processo de desmoronamento, remete à condição de instabilidade social. Pusch usa o caráter icônico das imagens de pessoas e o caráter simbólico do processo de desestruturação do retângulo para indicar na obra a ideia de desequilíbrio social.

16 As obras dos artistas Alexa Dugom, Maria Ivone Bergamini, Fernando Bini não foram encontradas nas fontes de pesquisa. Foram selecionadas neste levantamento pela identificação das palavras “slides”, “foto-pintura”, “fotografia/colagem” e fotografia – descritas como técnica da obra. Já a obra de João Urban foi conseguida com o próprio fotógrafo e selecionada nesta pesquisa pela importância do uso da palavra “fotografia” como técnica da obra.

17 Com cerca de 700 trabalhos enviados ao evento, as seções “pintura”, “escultura”, “desenho”, “gravura” e “mista” são julgados por Yolanda Mohalyi (SP), Clarival do Prado Vallares (RJ) e Eduardo Rocha Virmond (PR).

18 Justino, Maria José. Op. cit.

19 Vale citar que neste momento outros artistas comunicam as dificuldades sociais em que o Brasil se encontra. Entre eles, destaca-se o paranaense João Osório Brzezinski, que finaliza neste mesmo ano (1967) a obra *Quintal de parada*. Freitas descreve esta obra como “um arranjo de estampados e estopa dobrados, colados e re-trabalhados” (Freitas, 2003, p. 72-73). Segundo ele, João Osório Brzezinski é “o primeiro artista paranaense a abrir espaço da obra à fusão entre elementos verbo-visuais” (Freitas, ibid., p. 71) e sua obra “é uma das primeiras do Brasil a se referir diretamente aos problemas específicos da ditadura militar (Freitas, op. cit., p. 72). A inscrição “Descansar!” e “Marcha soldado cabeça de papel se não marchar direito vai preso pro quartel” trazem à tona os conflitos que o país atravessava.

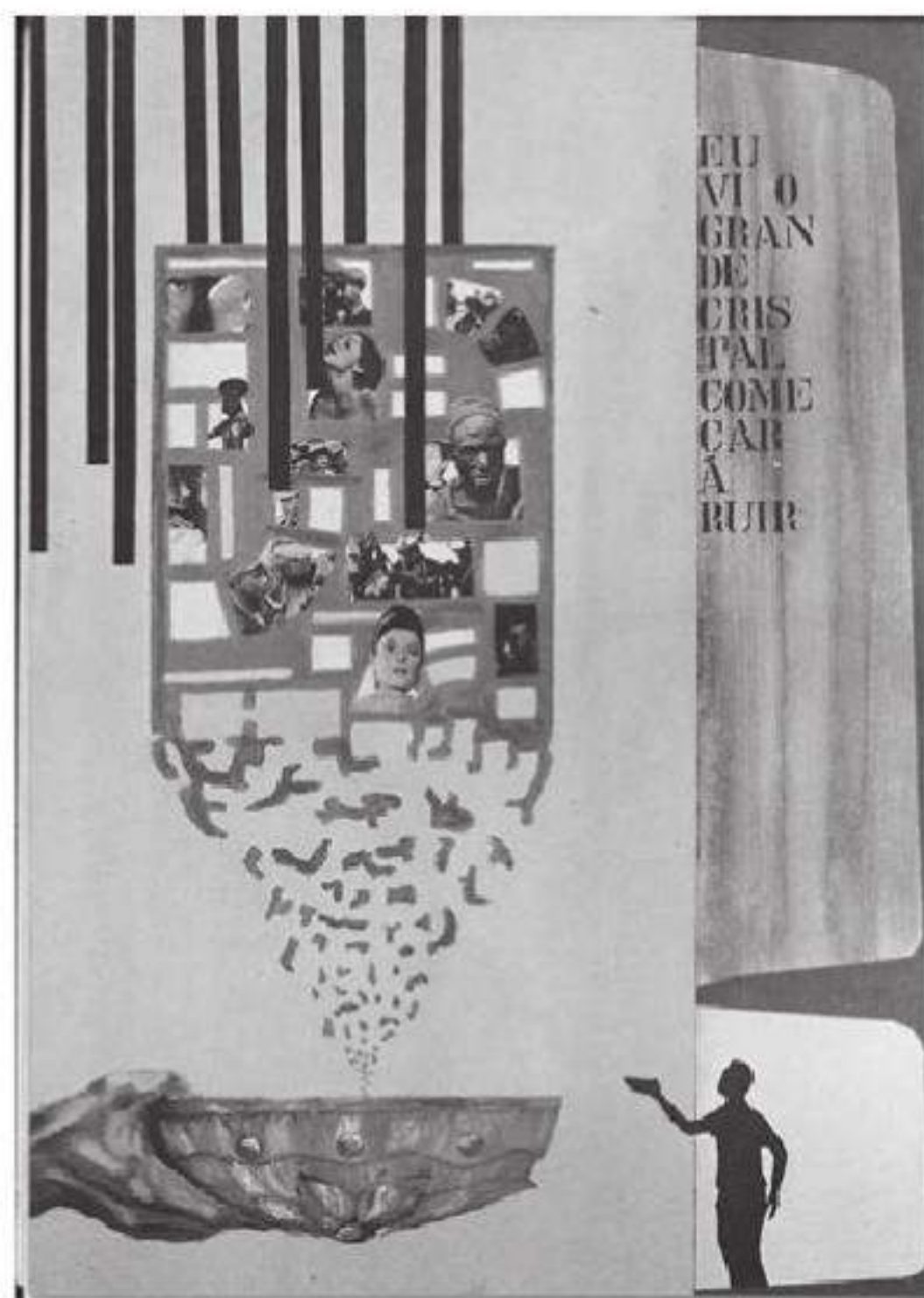


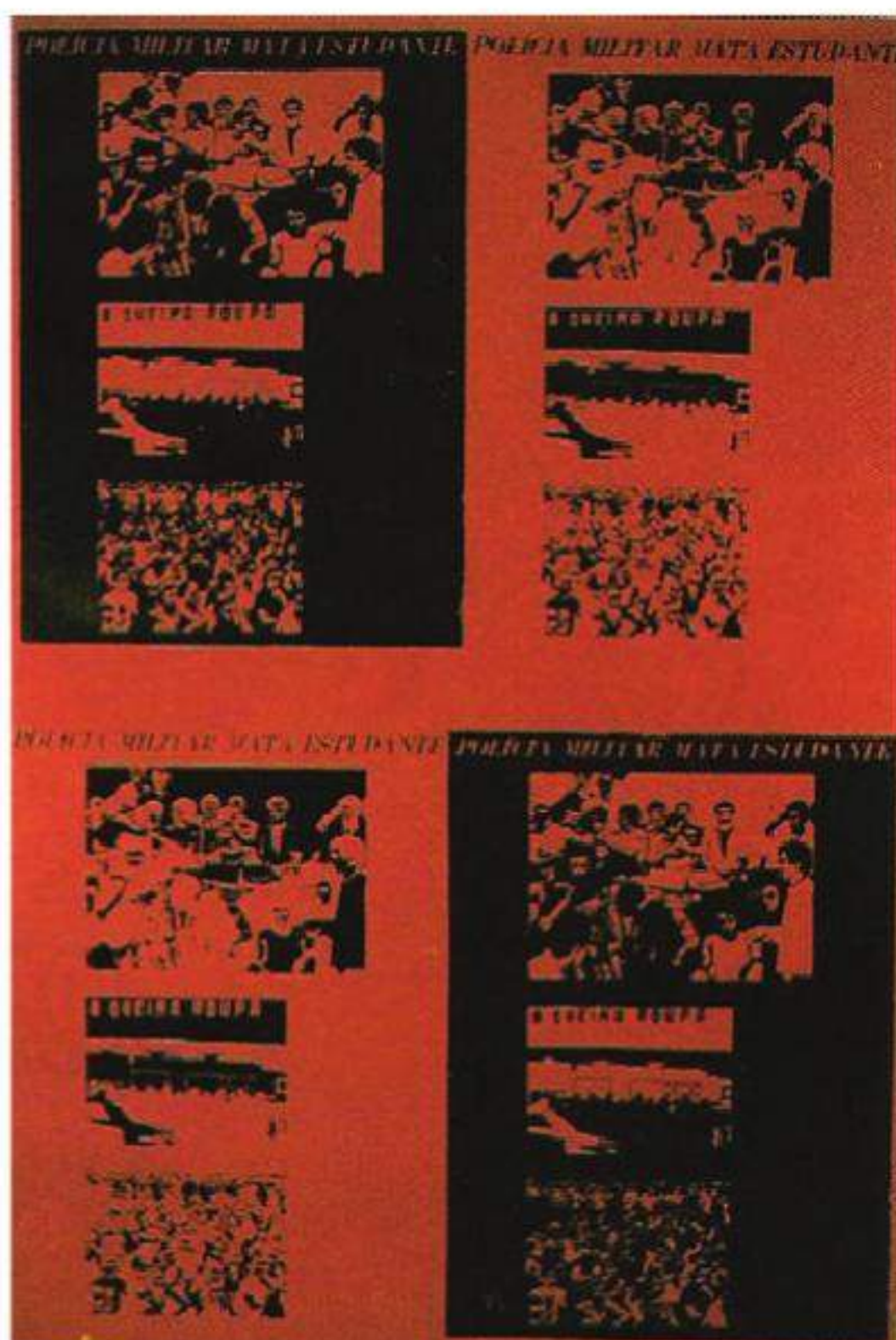
Figura 2 - Primeira obra encontrada nos catálogos do Salão Paranaense em que se observa o uso da fotografia. As imagens usadas no processo de criação da obra são "fotografias" veiculadas na mídia de massa e sofrem intervenção através do recorte e da colagem. Técnica: mista-pintura. [Jaime Pusch (PR) - 24º Salão (Catálogo Salão Paranaense, 1967)].

Observando a obra de Pusch, verificamos que o artista propõe ao Salão Paranaense a ampliação do conceito de pintura quando associa essa linguagem a recortes de fotografias. Com esta obra, Pusch levanta questões que tramitam de forma simultânea no campo da produção fotográfica e do universo artístico, como por exemplo as preocupações em torno da autoria e da coautoria, uma vez que ele se apropria de imagens tiradas por repórteres fotográficos, compartilhando seu olhar com parte da "visão" dos mesmos. O artista estabelece a fotografia de imprensa como um dos elementos plásticos de sua obra, associando as tradicionais representações fotográficas da burguesia (foto posada em $\frac{3}{4}$) e de instantâneos de guerra com a ideia de convulsão social.

Ainda sobre a obra de Pusch, nota-se uma certa percepção da desestruturação espacial da imagem, evidenciada no ato do recorte e da colagem das fotografias, em que há a possibilidade de o artista operar plasticamente junto à pintura, gerando a ideia de "entropia social".

No entanto, nota-se também que, para este caso, o ato de intervir na fotografia não enfraquece sua proximidade com o "discurso da verdade" a ela associado. Isto porque as imagens usadas têm sua origem na mídia jornalística – que entende a fotografia como forma de representação "ponto-a-ponto" com a realidade.

Assim como Pusch incorpora a fotografia jornalística em sua obra, Antonio Manuel exhibe no Salão seguinte (1968) registros fotográficos extraídos da imprensa. Em sua obra pre-



miada, *Movimento estudantil 68 A*, a fotografia é usada como matriz para a elaboração do *flan* – que impresso pela técnica da serigrafia forma as imagens que constituem a obra (figura 3).

Neste trabalho, Antonio Manuel utiliza a técnica da serigrafia compondo quatro ambientes de imagens com dois cenários distintos, que se apresentam de forma positiva ou negativa nas cores vermelha e preta, além da frase desmembrada “Policial militar mata estudante” “A queima roupa”. Freitas analisa a obra:

Se de um lado, como se disse, a serigrafia é um dos mais conhecidos e utilizados processos de impressão, de outro, o uso de um *flan* como matriz de gravura de arte é algo bastante incomum. Esse gesto, além de original enquanto possível expressão plástica, viria a se tornar, nas mãos de Antônio Manuel, um ato de guerrilha cultural. O *flan*, que era uma peça de oficina gráfica, descartável e utilizada como matriz das superfícies cilíndricas em impressoras rotativas dos jornais diários, posteriormente substituída pelo off-set, seria, na poética desse artista, reutilizada enquanto processo produtivo, surgindo como matriz de sua própria serigrafia²⁰.

Figura 3 - Segunda obra fotográfica selecionada no Salão Paranaense. Nesta obra, a fotografia é usada como matriz para a elaboração do *flan* – que impresso pela técnica da serigrafia forma as imagens que constituem o trabalho. Técnica: gravura. [Antonio Manuel, 25º Salão, 1968 (Justino, Maria José. Op. cit.)].

20 Freitas, Arthur. Op. cit., p. 89.

21 A série Movimento Estudantil é exposta no Salão Paranaense alguns dias após a promulgação do AI-5.

22 Mais informações sobre a obra, ver artigo de Freitas (2005), "Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antonio Manuel".

23 No período de 1961 a 1969 o Governo do Estado do Paraná (Ney Braga e Paulo Pimentel) implementa um projeto para incentivar as manifestações artísticas abstracionistas (Freitas, 2003, p. 61-63). Neste universo, Fernando Velloso e outras autoridades difundiram a produção contemporânea através da seleção de obras "anti-acadêmicas" no Salão Paranaense sob o respaldo de júris de fora do estado.

24 Neste evento as seções são: "pintura", "desenho", "gravura", "escultura" e "técnica mista". Com participação de 115 artistas com 294 obras, os jurados Adalice Araújo (PR), Arcângelo Ianelli (SP), Fernando Velloso (PR), Mari-Stella Tristão (RJ), Poty (PR) concedem 1º Prêmio em Gravura a Décio Noviello e menção honrosa a Márcia Simões.

A poética do processo de Antonio Manuel é singular na trajetória da fotografia brasileira pelo fato de que o artista age de forma subversiva, ora por vasculhar as gráficas dos jornais do Rio de Janeiro à procura de imagens de violência política e social e ora por realocar estas imagens (muitas vezes censuradas) para o universo das artes²¹.

Além disso, a obra chama a atenção pelo processo artístico em si, que se define pela transgressão do meio primário da obra: a matriz. De fato, a extrapolação da linguagem da fotografia tem início na própria gráfica, que opera sua transposição para o *flan*, resultando em imagens reticuladas. A seguir, Antonio Manuel processa a matriz (flan) usando procedimentos não usuais como imagem negativa-positiva e as cores preto e vermelho. O resultado obtido exhibe fotografias instantâneas que passam a evidenciar a violência social através da aplicação dessas cores e da dinâmica das imagens associadas aos signos verbais "Policia! militar mata estudante a queima roupa"²².

No ano seguinte, 1969²³, o catálogo do 26º evento comunica que as soluções abstratas, concretistas e figurativas se somam ao Salão. Os artistas figurativos Vicente Jair Mendes, Nilo Previdi e outros são criticados por fazerem parte deste evento, de caráter vanguardista. O júri se manifesta:

O termo vanguarda é relativo, freqüentemente perigoso e erroneamente interpretado. [...] É lógico que não se justifica, num salão cujo principal objetivo é informar o público e promover as mais sérias pesquisas atuais, serem aceitos retratos acadêmicos, não condizentes e mesmos mortos para a realidade atual, creio porém que mais desonesto ainda seria se tentássemos impor determinada corrente, se pertencem a uma corrente abstrata ou cinética ditatorialmente preestabelecidas. Se considerarmos esse 26º Salão Paranaense o melhor já apresentado até hoje é justamente porque simboliza a verdadeira vanguarda, isto é, porque caracteriza um espírito altamente democrático que reflete toda a problemática da arte brasileira hoje (Justino, 1995, p. 127-128).

Nesta ocasião, o júri aponta a modernização da estrutura do Salão Paranaense, comentando que em breve acontecerá a abolição da rígida divisão de seções. Tal mudança acontecerá somente em 1971 (28ª edição) e 1972 (29ª edição).

Nesta edição (26º Salão)²⁴ encontramos as obras de Décio Noviello (MG) e Márcia Simões (PR) usando a imagem fotográfica em seu processo de elaboração. A obra de Décio Noviello tem como técnica a serigrafia, em que se observa a repetição de silhuetas do corpo feminino e de pequenas partes deste mesmo corpo intercalando-se pelo jogo de cores e assim comunicando sua presença e a ausência material na imagem final.

Já Márcia Simões, que designa a técnica de sua obra como “mista-pintura”, trabalha de forma direta a representação do ser humano por diversos personagens. Apresentando-os pela apropriação de imagens da mídia de massa, a composição dialoga com a estrutura em relevo de faces infantis (sem boca) sugerindo impessoalidade, censura e inatividade. Em sua obra, “... *E da janela a paz contempla o mundo interior*”, a artista aplica *assemblages* com bonecas (sem boca) junto com imagens da mídia. É importante notar que este trabalho expõe as mesmas questões apresentadas por Jaime Pusch e Antonio Manuel, ou seja: autoria, apropriação de imagens, figuração, intervenção na fotografia, sempre abordando temas relacionados ao momento social, com ênfase na crítica ao regime militar.

O 29º Salão²⁵ (1972) é o próximo evento onde se nota o uso da imagem fotográfica. Verifica-se que nesta edição a fotografia é exibida de forma singular, pois acontece a abertura para a seleção de obras sem limitação de categorias, possibilitando assim à fotografia aparecer no Salão Paranaense associada às outras linguagens e técnicas além da pintura e da gravura. Com isso, a interação da linguagem fotográfica com outras técnicas e correntes artísticas é efetivada neste ano, como mostram as obras de Ivens Fontoura e do artista convidado Aluysio Magalhães.

No catálogo deste evento, Antônio Bento destaca as obras de Aluysio Magalhães e Ivens Fontoura:

O deste ano apresenta trabalhos que podem figurar ou estão figurando nas exposições mais avançadas do mundo, como é o caso da DOCUMENTA de Kassel. Entre as obras de vanguarda internacional, podem ser apontados os cartemas de Aluysio Magalhães e o projeto arquitetônico, ambiental e ecológico, assemelhando às criações da land art, de Ivens de Jesus Fontoura. Se os cartemas estão situados dentro da problemática da arte hiper-realista de hoje, ainda com a originalidade de uma composição elaborada dentro de uma nota pessoal, o trabalho do paranaense, com aproveitamento de quatro velhos silos abandonados e escolhidos ou pontuados por ele como arte, dentro do espírito de Marcel Duchamp (um dos maiores criadores de vanguarda do século), eleva a produção artística deste Estado a uma posição somente atingida agora no País pelos centros do Rio e São Paulo. São ambas contribuições realmente avançadas, que tenho o maior prazer de apontar neste prefácio (*apud.*, Justino, 1995, p. 143).

Na obra de Ivens Fontoura a fotografia funciona como um elemento através do qual as ideias são estruturadas. O autor apresenta sua obra como “proposta projeto objeto”, descrevendo-a como “Tomada – fotografia PB, Processo – desenho e fotografia, Fragmento – montagem, Imagem – maquete, Retomada – color slide”.

25 Ressaltamos que em 1972 todas as categorias são aceitas no Salão, sem limitação, segundo denominação especificada anteriormente (gravura, pintura, desenho, por exemplo). As 158 obras aceitas na 29ª edição (1972) são julgadas por José Geraldo Vieira (SP), Antônio Bento de Araújo (RJ), Carlos Scarinci (RS), com a participação de Fayga Ostrower e Ione Saldanha, entre outros.

Com características de um trabalho de *land-art*, Ivens Fontoura usa a fotografia na montagem do projeto, registrando quatro silos abandonados. Tal procedimento, realizado em 1972, se aproxima da proposta visual e filosófica do movimento fotográfico *New Topographics* (1975 – EUA), que passa para a fotografia a função de comunicar o anonimato de ações humanas no meio ambiente.

26 Aluysio Magalhães, que recebe prêmio aquisição da Diretoria de Assuntos Culturais / Secretaria de Educação e Cultura (DAC/SEC), usa a palavra “colagem” para definir a técnica utilizada na obra. Este artista é um dos convidados para este evento. “[...] esteve em Paris entre 1951 e 1953, como bolsista do governo francês, recebendo orientação do gravador inglês S. Taniey W. H., no seu Ateliê 17, e frequentou aulas de museologia na Escola do Louvre. Figurou nas II, III, V e VI Bienal de São Paulo (entre 1953 e 1961 – isenção de júri em 1961), e da XXX Bienal de Veneza (1960). Viajou por duas vezes aos Estados Unidos, iniciando colaboração com o gráfico Eugene Feldman, da qual resultou a edição de *Doorway to Portuguese*, que recebeu Medalha de Ouro do Art Director’s Club de Filadélfia” (Catálogo, 1972).

27 A reprodução da obra de Fernando Bini não consta nas fontes citadas.

28 Fotografia pura é definida por Tadeu Chiarelli “como aquela fotografia fundamentalmente bidimensional e voltada para a exploração das especificidades do meio fotográfico” (Chiarelli, Tadeu & Mesquita, Ivo. *Fotografia no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 2002).

29 Barthes, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

30 Idem, *ibidem*.

Já Aluysio Magalhães²⁶ expõe os *cartemas* que são resultados da composição de cartões postais posicionados lado a lado. Neste procedimento o artista constrói uma visualidade que transcende a relação imagem-referente, proposta inicialmente na foto do postal. Tal resultado é obtido graças à propriedade de reprodução da fotografia, que quando trabalhada em conjunto possibilita gerar outra imagem não prevista inicialmente pelo fotógrafo. Assim, Aluysio Magalhães transgredir o limite da fotografia da mesma forma que os praticantes da fotomontagem o fazem, no entanto, sem “agredir” a matéria com o exercício de recortes.

No ano seguinte, 1973, o diretor do Departamento de Artes da Secretaria de Educação e Cultura, Edílson Costa, homenageia artistas paranaenses no Salão por ser a 30ª edição do evento. Entre os 22 artistas convidados está Fernando Bini²⁷ (PR) com obra intitulada *Lotação esgotada*, técnica “fotografia/colagem”.

Ainda nesta 30ª edição se inclui a seção “fotografia” pela primeira vez entre as seções “pintura”, “desenho”, “escultura”, “mista” e “gravura”. Com esta abertura, a *fotografia pura*²⁸ passa a ser exibida como meio de expressão artística, tal qual as outras linguagens consideradas.

Neste cenário, inaugurando então a seção “fotografia”, a produção de João Urban é um marco no Salão Paranaense, quando analisada sob o aspecto do uso direto dos artefatos fotográficos (câmera e papel) e do resultado perceptivo da imagem. Suas obras *Menino sobre o futuro* e *Velha sobre a memória* (figura 1) mostram elementos visuais específicos da mídia fotográfica (papel original, tamanho padrão da fotografia, textura do papel, etc.) e a defesa da fotografia como técnica de captura automática, expondo-a assim como registro do “isso foi” ou “isso existiu” ou “isso aconteceu” de Barthes²⁹.

O aceite dessas fotografias no Salão Paranaense legitima a *fotografia pura* como linguagem de arte naquela instituição. Particularmente nestes dois casos está diretamente ligada ao seu aspecto documental. A poética dessas obras se estabelece pela transcendência da própria imagem apontando uma relação entre passado e futuro. Isto porque as manifestações dos sentimentos humanos apontadas tanto pelo olhar do autor quanto pelo “modo” de cada referente possibilitam estender a percepção do “isso foi”³⁰ para o questionamento sobre o futuro.

No caso da obra *Velha sobre a memória*, indagamos sobre o passado e o futuro dessa senhora, uma vez que o antigo imóvel, por onde imaginamos toda uma trajetória de vida,

poderá ser perdido ou rompido com sua venda. Já na obra *Menino sobre o futuro*, questionamos tanto o futuro do menino, que é um jovem vendedor de jornal, quanto o futuro da nação brasileira que se informa “vigiada” pela censura.

Neste sentido, defendemos que a *fotografia pura* de João Urban confere um aspecto que transcende a propriedade automática da máquina fotográfica, conquistando o *status* de arte não só pela beleza da obra como também pelo conteúdo da imagem. A fotografia aparece como atestado, mostrando-se semelhante ao mundo visível e exprimindo uma simbologia construída socialmente.

Esta abordagem de “documento” de João Urban é admitida na Bienal Internacional de São Paulo (1977) quando colabora no *Projeto Bóias-Frias* com os artistas Margareth Born e Ricardo Mazênek, apresentando o projeto na modalidade Arte Catastrófica.

Entre os artistas mencionados até aqui, vale ressaltar que Adalice Araújo³¹ cita Ivens Fontoura, Márcia Simões, Margareth Born e Fernando Bini como artistas que vêm do grupo experimental “Encontros de Arte Moderna (EAM)”, que se reunia entre 1969 e 1974 em Curitiba, localizando assim parte da produção paranaense como arte de vanguarda.

31 Araújo, Adalice Maria de. *Dicionário das artes plásticas no Paraná*. Curitiba: edição do Autor, 2006.

À guisa de considerações finais

No levantamento destas obras observamos que em 1967, 1968, 1969, 1972, 1973 a fotografia é usada como elemento, mediação tecnológica, como a própria obra ou como elemento operativo desta mesma obra.

A segunda obra (figura 2) é exibida na 24ª edição – 1967 – num momento em que o Salão Paranaense se mostra tendencioso para a seleção de obras abstratas. Apesar dessa preferência, a obra de Jaime Pusch não corresponde a essa linguagem, pois o artista se apropria de imagens de faces humanas registradas pela máquina fotográfica. Os elementos que compõem a obra são então figurativos e, neste sentido, indicam uma relação com o referente. Apesar disso, a composição da obra não segue uma apresentação tradicional associada à representação da perspectiva espacial e da separação figura-fundo.

Neste contexto, a fotografia entra no Salão Paranaense como uma arte relacionada à figuração. Sua inclusão acontece pelo caráter “moderno”, mostrado na apropriação de imagens e na utilização de frases que se somam à técnica da pintura.

Vale lembrar o momento em que a sociedade brasileira se encontra, submetida à censura na comunicação, e neste sentido, a discreta mensagem do artista sobre a instabilidade social poderá ter chamado a atenção do júri.

Apesar desta mescla de elementos visuais e mediações tecnológicas (fotografia, pintura e escrita verbal), a técnica descrita no catálogo sobre a obra de Jaime Pusch é a “mista-

-pintura”, e o trabalho recebe prêmio neste evento. A inclusão da nomeação “pintura” pode ser entendida pela tradição do Salão Paranaense de selecionar obras nesta técnica.

A obra de Antonio Manuel (figura 3), exibida no 25º Salão, em 1968, comunica de forma mais direta o momento político em que se encontra o Brasil. O artista, a partir da matriz de imagens fotográficas de jornal, “burla” a percepção do real quando muda a cor padrão da imagem fotográfica (preto e branco ou colorida) pelas cores vermelha e preta.

Quando observamos a obra de Pusch (figura 2), Antonio Manuel (figura 3) e Márcia Simões percebemos que estes artistas usam a fotografia como representação do real, comunicando a instabilidade social por que passa o Brasil a partir do golpe militar. Vale ressaltar que para estas obras, apesar da fotografia não se apresentar em seu estado original, não ocorre a desvinculação da imagem fotográfica com a representação da realidade. A imagem é figurativa, porém a composição não nos remete ao mundo visível tradicionalmente apresentado na fotografia.

Aluysio Magalhães explora a figura humana em *Cartemas*, com técnica mista. A poética desta obra está mais valorizada pela estrutura repetida das imagens (cartões postais) – que se encaixam de forma delicada – do que pela figuração da face humana representada pela maquiagem do rosto de um palhaço. De certa forma, o resultado harmonioso da imagem não desvincula a representação da face do ser humano, apesar de haver discordância desta representação na estrutura total da obra. O processo de criação do artista extrapola o limite da relação da fotografia com o mundo visível, apesar de ainda conformar tal ligação.

Ivens Fontoura se distingue entre todos os artistas citados por apresentar a fotografia como documento e elemento operatório de sua obra que é compreendida por Antonio Bento como semelhante às criações da *land art*. Nesta obra, a fotografia passa a ser entendida não somente como documento, mas também como base para uma forma híbrida de *performance*.

Dentre todos os artistas mencionados, João Aristeu Urban se destaca na história do Salão por ser o primeiro artista que usa de forma única a palavra “fotografia” para descrever a técnica da obra, inaugurando a *fotografia pura* no Salão Paranaense.

Como conclusão deste trabalho podemos dizer que os “primeiros passos” da fotografia no Salão Paranaense aconteceram quando a instituição entendeu essa mídia como parte constituinte do processo de criação do artista. A fotografia não entrou no Salão como uma linguagem específica ou autônoma, pois ela é perceptível nas primeiras obras como elemento que compõe a pintura e em seguida como técnica subordinada à gravura (definindo a imagem na matriz) ou à colagem.

Acreditamos que esta posição inicial do Salão Paranaense frente à técnica fotográfica tem uma lógica fundamentada nas regras estabelecidas no meio social, determinadas na concepção e defesa da fotografia como forma de expressão mimética da realidade, pautada na gênese automática do aparelho fotográfico.

Quando se insere este posicionamento geral no universo das artes, mais especificamente no formato *Salon*, percebe-se que o caráter automático da fotografia não dialogava com a postura do Salão Paranaense – baseada inicialmente na divulgação da arte acadêmica, resultante de processos manuais que envolvem a prática da gravura, pintura, escultura e desenho.

Durante os eventos que se seguem, notamos que a postura do Salão Paranaense frente ao reconhecimento da fotografia como expressão artística, admitindo suas especificidades físicas e químicas, se deu quando as obras de João Urban são aceitas na 30ª edição (1973), expondo a imagem fotográfica como documento de um passado, ou seja, redigindo o discurso da fotografia como “espelho do real”.

Contudo, a compreensão da fotografia como “cópia do real” não é inovadora neste salão, já que observamos este entendimento na poética da maioria das obras selecionadas entre as edições de 1967 e 1972. Então, o que torna singular a inclusão das fotografias de João Urban em 1973 é o reconhecimento da *fotografia pura* como meio de expressão artística (autônoma), admitindo assim o fotógrafo como agente criativo que elaborada determina a imagem, utilizando-se de aparatos e métodos específicos do meio fotográfico.

Com a análise das obras mencionadas, mostramos que o estatuto artístico da fotografia acontece de forma gradativa no Salão Paranaense. Isto é, primeiro aparece simulada por diferentes práticas artísticas entre as edições de 1967 e 1972 e em seguida se mostra autônoma, evidenciando suas especificidades quando expostas no salão de 1973.

Também observamos que as fotografias selecionadas aparecem em sua maioria assumindo caráter documental. Isto pode ser justificado quando contextualizamos o período em questão, marcado por uma sociedade brasileira que sofria restrições sob a vigilância do regime ditatorial.

Desta forma, podemos dizer que a inclusão da fotografia no Salão Paranaense se deu atrelada ao processo de negociação social, envolvendo aspectos relacionados tanto à dissimulação quanto à valoração da prática fotográfica, subordinadas às formas pelas quais o receptor (instituição) e a sociedade entendem essa mídia. Nesta esfera, a fotografia em si mostra-se como um produto social dinâmico, que aparece no universo das artes pautado pela lógica de práticas sociais.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Adalice Maria de. *Dicionário das artes plásticas no Paraná*. Curitiba: edição do Autor, 2006.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- CHIARELLI, Tadeu & MESQUITA, Ivo. *Fotografia no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, 2002.
- FREITAS, Arthur. *Arte e contestação. Uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo 1968-1973*. 2003. Tese (Mestrado em História), UFPR Curitiba, PR, 2003.
- JUSTINO, Maria José. *50 anos do Salão Paranaense*, 1995.
- SALÃO PARANAENSE. Catálogos de 1944 até 2003/2004. Curitiba.

Patrícia Camera (PUC-RS, Curitiba, Brasil) é fotógrafa com graduação em Física pela Universidade Federal do Paraná (1995) e graduação em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2006). Defendeu a dissertação “A trajetória da fotografia no Salão Paranaense: uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica” junto ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2006). Trabalhou como professora substituta para o curso de fotografia no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007-2008) e como professora formadora no curso de Licenciatura em Artes Visuais (UFRGS), modalidade Ensino à Distância (REGESD), vinculado ao Programa Pró-Licenciaturas da Secretaria de Educação à Distância do MEC. Desde 2008 é aluna de doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da PUC-RS. Bolsista CNPq. / patricia.camera@ufrgs.br

Luciana M. Silveira (UTFPR, Curitiba, Brasil) possui graduação em Educação Artística pela Universidade Estadual de Campinas (1989) e mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (1994). Defendeu a tese “A percepção da cor na imagem fotográfica em preto-e-branco” no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002). Atualmente é professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. No momento está na Universidade de Michigan (EUA) realizando pós-doutorado na área de arte e tecnologia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: cor, fotografia, arte, tecnologia. / martha@utfpr.edu.br