

PARENTE ADOLETTIC

COPYRIGHT© 2011, + 2 Editora

Capa, Projeto Gráfico e Preparação
Estúdio Marcia Cabral

Impressão
Burti

Letícia Parente.
Organização André Parente e Katia Maciel
Rio de Janeiro : +2 Editora
204 páginas ; 20x 26 cm

ISBN 978-85-64140-01-1

Arte – Arte Contemporânea – Vídeo – Oi Futuro

Todos os Direitos desta edição reservados a
+2 EDITORA

Praça Santos Dumont nº14/ 202
22470-060 Rio de Janeiro RJ
telefone : 2259-9257

2011

LETÍCIA PARENTE
ARQUEOLOGIA DO COTIDIANO:
OBJETOS DE USO

ORGANIZAÇÃO
ANDRÉ PARENTE E KATIA MACIEL

1ª EDIÇÃO – RIO DE JANEIRO – 2011

PATROCÍNIO



SECRETARIA
DE CULTURA

SECRETARIA DE
INCENTIVO
À CULTURA

REALIZAÇÃO



PRODUÇÃO



REALIZAÇÃO



PRODUÇÃO



What I want from video is the possibility to confront inner deeper level experiences of the mind and the unconscious with the corporeal level, from the visceral to the tactile, to the surroundings areas of time-now potentialized to the highest degree by all voices and access paths created allowed by technology.

O que quero do vídeo é a possibilidade de confrontar vivências do nível interno mais profundo da mente e do inconsciente ao plano corpóreo, do visceral ao tátil, às regiões circundantes do tempo-agora potencializado ao máximo por todas as vozes e vias de acesso que a tecnologia criou.

S U M M A R Y

08	Maria Arlete Gonçalves - Oi Futuro director	161	XEROX AND POSTAL ART
10	André Parente and Katia Maciel - Curators	163	Women Series
		170	House Series
	EXHIBITIONS	177	Brueghel Series
12	Rio de Janeiro - Oi Futuro Flamengo	181	Drafting
16	Salvador - Museu de Arte Moderna da Bahia	183	Hair
55	Fortaleza - Museu de Arte Contemporânea	185	Don't Touch
28	André Parente – “Hello, it's Letícia?”	187	INSTALLATION
42	Katia Maciel – The Measure of the House is the Body	188	Measures
		209	Ra/ Brazil
58	Rogerio Luz – The video art of Letícia Parente		
72	Jorge la Feria – An Apparent World	210	DRAWING
78	Clarissa Diniz – I, World of Myself	210	Love Knots
90	LETÍCIA PARENTE BY LETÍCIA PARENTE	213	CHRONOLOGY / BIOGRAPHY
94	PROPOSAL OF SERIATION OF WORKS	225	EXHIBITIONS
98	LETÍCIA STATEMENT	234	BIBLIOGRAPHY
103	AUDIOVISUAL	238	CREDITS RIO DE JANEIRO EXHIBITION
103	I Closet of Myself		
		238	CREDITS SALVADOR EXHIBITION
109	VIDEOS		
110	General Proposal of Works in Video	239	CREDITS FORTALEZA EXHIBITION
112	Preparation I		
115	Trademark	240	CREDITS
119	In		
123	Points		
125	Preparation II		
127	Call		
129	Who Blinked First		
131	Specular		
133	The Man of the Arm and the Arm of the Man		
135	Where		
137	Northeast		
139	Task I		
143	Around the Globe		
145	Stamp		
147	Green Desire / City Hunger		
149	Wireless		
151	De Afflicti		
156	PHOTOGRAPHY		
156	Series 158		

S U M Á R I O

08	Maria Arlete Gonçalves – <i>diretora do Oi Futuro</i>	161	XEROX E ARTE POSTAL
10	André Parente e Katia Maciel – <i>Curadores</i>	163	Série Mulheres
		170	Série Casa
	EXPOSIÇÕES	177	Série Brueghel
12	Rio de Janeiro – <i>Oi Futuro Flamengo</i>	181	Recrutamento
16	Salvador – <i>Museu de Arte Moderna da Bahia</i>	183	Cabelo
55	Fortaleza – <i>Museu de Arte Contemporânea</i>	185	Don't Touch
28	André Parente – “ <i>Alô, é a Letícia?</i> ”	187	INSTALAÇÃO
42	Katia Maciel – <i>A Medida da Casa é o Corpo</i>	188	Medidas
58	Rogerio Luz – <i>A Vídeoarte de Letícia Parente</i>	209	Rá / Brasil
72	Jorge La Ferla – <i>Um Mundo Aparente</i>		
78	Clarissa Diniz – <i>Eu, Mundo de Mim</i>	210	DESENHO
		210	Nós de Amor
90	LETÍCIA PARENTE POR LETÍCIA PARENTE		
		213	CRONOLOGIA I BIOGRAFIA
94	PROPOSTA DE SERIAÇÃO DE TRABALHOS		
		225	EXPOSIÇÕES
98	DEPOIMENTO DE LETÍCIA PARENTE		
		234	BIBLIOGRAFIA
103	AUDIOVISUAL		
103	Eu Armário de Mim	238	FICHA TÉCNICA EXPOSIÇÃO RIO DE JANEIRO
109	VÍDEO	238	FICHA TÉCNICA EXPOSIÇÃO SALVADOR
110	Proposta Geral da Obra Em Vídeo		
112	Preparação I	239	FICHA TÉCNICA EXPOSIÇÃO FORTALEZA
115	Marca Registrada		
119	In	240	CRÉDITOS
123	Pontos		
125	Preparação II		
127	Chamada		
129	Quem Piscou Primeiro		
131	Especular		
133	O Homem do Braço e o Braço do Homem		
135	Onde		
137	Nordeste		
139	Tarefa I		
143	Volta ao redor do Globo		
145	Carimbo		
147	Verde Desejo / Fome da Cidade		
149	Telefone sem Fio		
151	De Afflicti		
156	FOTOGRAFIA		
156	Série 158		

The exhibition *Letícia Parente*, sponsored by Oi, highlights the valuable legacy of a pioneer of the Brazilian video art. Along with Ana Bella Geiger, Sônia Andrade, and Fernando Cocchiarale, Parente is a prominent member of the group that spearheaded the use of video as an artistic medium, becoming an iconic figure for the future generations of video artists.

In Brazil, her role in the creation of the experimental audio-visual art parallels the achievements of Andy Warhol and Bruce Nauman in the United States. The artist's exhibition at Oi Futuro Flamengo documents a compilation of works that have been partially lost. In the 1970s, Parente would send the master recordings of her videos to various exhibitions, as copy making was not available at the time.

The exhibition includes short videos, intimate narratives produced from Parente's own home. They are visual poems, witnesses of the creative outlook of someone who represents a generation of artists characterized by an experimental and conceptual proclivity. A movement that cannot be dissociated from the history of the arts and the media in Brazil.

Maria Arlete Gonçalves
Oi Futuro Director

A exposição *Letícia Parente*, sob o patrocínio da Oi, ilumina o valioso legado de uma precursora da videoarte brasileira. Expoente, ao lado de Ana Bella Geiger, Sônia Andrade e Fernando Cocchiarale, do grupo que começou a utilizar o vídeo como suporte artístico, Letícia se tornou referência para as gerações seguintes de videoartistas.

Seu papel na criação do audiovisual experimental encontra, no Brasil, paralelo no que Andy Warhol e Bruce Nauman realizaram nos Estados Unidos. A mostra da artista no Oi Futuro Flamengo documenta o conjunto de uma obra que parcialmente se perdeu. Nos anos 70, Letícia enviava às exposições *masters* de seus vídeos, pois não tinha como fazer cópias.

A exposição inclui vídeos curtos, relatos íntimos produzidos a partir da própria casa de Letícia. São poemas visuais, testemunhos da criatividade do olhar da integrante de uma geração de artistas de tendência experimental e conceitual. Uma corrente indissociável da história da arte e da mídia no Brasil.

Maria Arlete Gonçalves
Diretora do Oi Futuro

LETÍCIA PARENTE

Archeology of Daily Life: Objects of Use

Hanger, ironing board, basket, wardrobe, syringe, thread and needle, vaccination card, perforated tickets and stamps are some of Letícia Parente's objects of daily use. A teacher and a chemist, a researcher and an artist, Letícia deconstructs and reconstructs her daily life in an inaugural laboratory in Brazilian art.

Letícia lived in Salvador, Fortaleza and Rio de Janeiro, and from this experience she constructed a unique map mixing several impressions of Brazil.

The artist generated a distinctive experimental repertoire by transiting between painting and printing, photography and audiovisual, video and installation, kinetic art and the most unusual objects with a scientific acuity. Far from the determinations of form and scientific rationality, Letícia searches the limits of art processes: an example is found in the attempt of sending herself through the mail to the 16th São Paulo Biennial, in a radical act of postal art of the time.

The curatorial work was based on the research of Letícia Parente's archives, texts and writings, aiming to create for the traveling exhibition a retrospective view of her works, which encompass each one of the three cities where she lived.

In Rio de Janeiro's Oi Futuro the exhibition gathers the collection of videos of the artist as well as the audiovisual *Armário de mim* (*Closet of myself*). In it, house and body function as the main lines of investigation with which Letícia operates in order to indicate an archeology of daily life and the cultural, political and social situation of a Brazil sewn on the sole of the foot.

In the Museum of Modern Art of Salvador, besides the collection of videos displayed at the Solar do Unhão, we decided to use the chapel to show the installation *De afflicti* in an unprecedented way: the projection occupies the altar, while the photos that form the video are presented on the side arches.

In the Museum of Contemporary Art of Fortaleza, we assembled the works departing from a transversal cut based in the series territory, house, women and body, inventoried by the artist and the mingled audiovisual, xerox and postal arte, objects and installations.

André Parente e Katia Maciel

LETÍCIA PARENTE

Arqueologia do cotidiano: objetos de uso

Cabide, tábua de passar, balaio, armário, seringa, linha e agulha, caderno de vacinação, cartões perfurados, carimbo são alguns dos objetos de uso de Letícia Parente. Professora e química, pesquisadora e artista, Letícia decompõe e recompõe seu cotidiano em um laboratório inaugural na arte brasileira.

Letícia viveu em Salvador, Fortaleza e Rio de Janeiro e construiu, a partir daí, um mapa particular que mistura várias sensações de Brasil.

A artista gerou um repertório experimental único ao transitar entre a pintura e a gravura, a fotografia e o audiovisual, o vídeo e a instalação, a arte cinética e os mais inusitados objetos, com acuidade científica. Longe das determinações da forma e da racionalidade da ciência, Letícia busca os limites dos processos da arte: um exemplo está na tentativa do envio de si mesma, pelo correio, para a 16a Bienal de São Paulo, ato de radicalização da arte postal daquele momento.

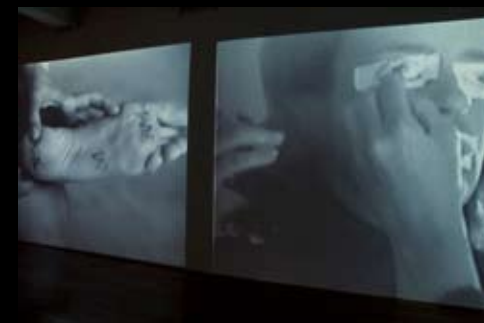
A curadoria se baseou na pesquisa dos arquivos de obras, textos e escritos de Letícia Parente, projetando para a exposição itinerante uma visão retrospectiva de seus trabalhos, que se estende por cada uma das três cidades em que ela viveu.

No Oi Futuro do Rio de Janeiro, a exposição reúne o conjunto dos vídeos da artista baiana e ainda o audiovisual *Armário de mim*. Nela, a casa e o corpo são os dois principais eixos de investigação com os quais Letícia opera para indicar uma arqueologia do cotidiano, e a situação cultural, política e social de um Brasil costurado na planta do pé.

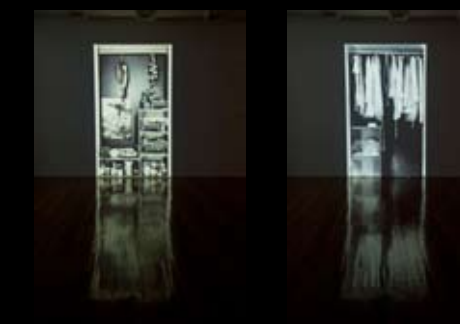
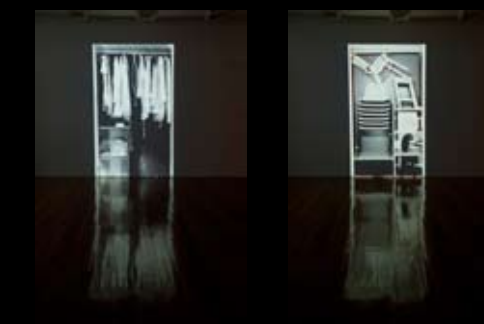
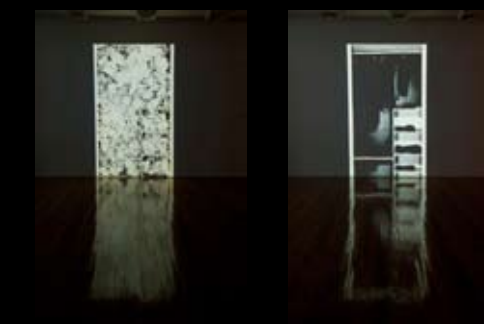
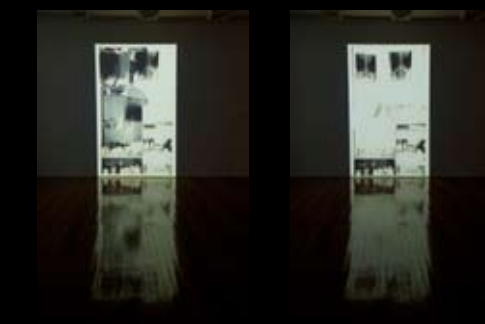
No Museu de Arte Moderna de Salvador, além do conjunto de vídeos instalados no casarão do Solar do Unhão, escolhemos mostrar, na capela, a instalação *De afflicti*, em montagem inédita: a projeção ocupa o altar, enquanto as fotografias que compõem o vídeo são apresentadas nos arcos laterais.

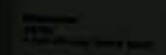
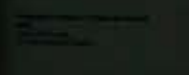
No Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza, reunimos as obras a partir de um corte transversal baseado nas séries território, casa, mulheres e corpo, inventariadas pela artista, que misturam audiovisual, arte xerox e postal, objetos e instalações.

André Parente e Katia Maciel



RIO DE JANEIRO *Oi Futuro Flamengo, julho a agosto de 2011*







SALVADOR *Museu de Arte Moderna da Bahia, julho a setembro de 2011*



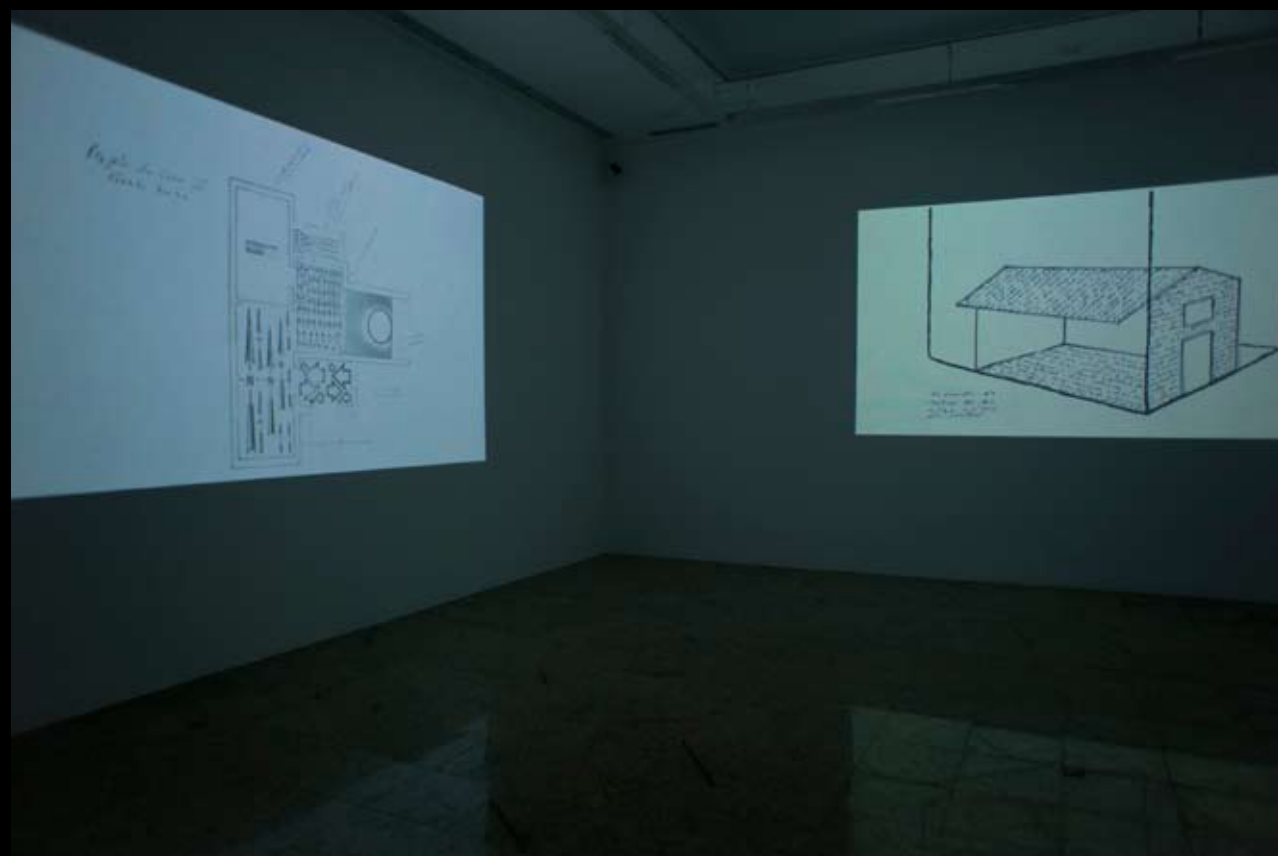
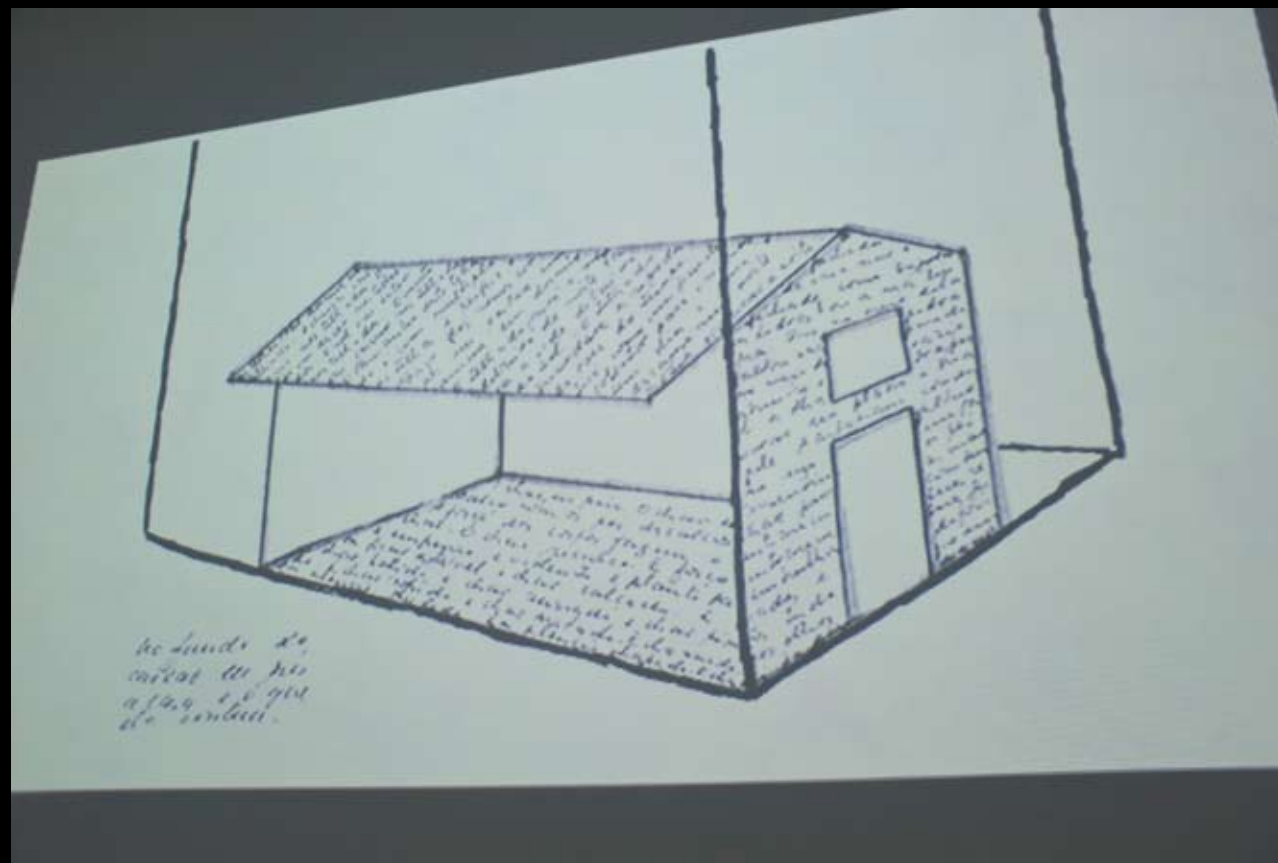






FORTALEZA *Museu de Arte Contemporânea, setembro a outubro de 2011*







HELLO, IS IT LETÍCIA? ¹

Writing about Leticia is not an easy task for me. I’m her son, but also the son of her work. In fact, great part of what I do – whether artistic production or intellectual labor – somehow takes me to her work. On the other hand, I was not only an attentive witness to her work, I was a collaborator in very different levels, always present and interested: I’ve been a model, a cameraman, a photographer, a producer and also a co-author. For this reason, writing about her often produced in me the strange feeling that I am writing about myself.

Leticia Parente’s work is little known both by critics and the general public. This is partially due to the fact that Media Art has hit the art scene in Brazil very recently. Even if we restrict Media Art to one of its main means of expression, video art, none of the major mainstream artists are video artists. Likewise, none of the mainstream critics produced a relevant text on video art in Brazil.

On the other hand, much of what was produced in Media Art in Brazil during the 1970’s has been lost. Most of the xerox and mail art works as well as video and video text works have been lost, whether because they were fragile material or due to the obsolescence of equipment or the unskillfulness of art institutions in Brazil (which include museums, art collectors and artists) with respect to archive. More than one third of Leticia’s videos have been lost, as she used to send her own matrixes to the exhibitions, since it was impossible to make copies of her works at that time².

In general, Leticia’s work is known through her videos. However, video has not been her most important means of expression. She started in art late – when she was 40 (1971) – at the workshops of Ilo Krugli and Pedro Dominguez in Rio de Janeiro. After taking part in several group exhibitions and receiving a prize from *Salão de Abril*, she went back to Fortaleza and had her first solo exhibition in 1973 (*Museu de Arte da Universidade do Ceará – MAUC*) with a set of 29 prints. She moved to Rio de Janeiro in 1974 in order to take a doctoral degree and continued to attend art workshops. Among all her professors, the only one who has had an effect on her work was Anna Bella Geiger, from whom she inherited a kind of conceptual poetics (see Fernando Cocchiarale’s text, *A Terceira Via* [The Third Path]) in which the division between the visual and conceptual aspects of an artwork, art and life and art politics dissolves. In the end of 1974, some colleagues and former students of Anna Bella formed an art group which was decisive for her future work.

Between 1974 and 1982, that group became known as pioneer in video art in Brazil and was composed of Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Leticia Parente, Miriam Danowski, and Ana Vitória Mussi. It produced a series of videos which were shown in great part of the video art events in Brazil and abroad. In fact, video was only one of the means used among many others, such as photography, audio-visual (the projection of slides with sound), cinema, mail art, xerox, and installation.

¹ It’s a sentence found in one of Leticia Parente’s videos, *The Call* (1978), considered lost. In the artist’s own description: “The artist comes into an apartment, gets to a room where a sound recorder and a phone are placed on a table. She records on tape the question “Hello, is it Leticia?” She repeats the question several times, stops the recording, rewinds the tape. He sets up the recorder once more, and lets the question echoing. She calls her own telephone and lets the speaker near the recorder. Leaves the apartment, goes down the stairs, gets to the street, goes down the slope, enters her own building, goes up the stairs, arrives to her apartment door, opens the door with a key, hears the telephone ringing, picks it up, listens to her own recorded voice asking “Hello, is it Leticia?”. She answers “Yes, it’s Leticia”.

² This incident motivated her to make 2 copies of her video *Trademark*, one B&W (1975) the other in color (1980). Actually, the matrix of the first one had been accounted as lost in CAYC screening in Argentina, having been found years later.

ALÔ, É A LETÍCIA? ¹

Escrever sobre a Leticia me coloca muitas dificuldades. Não sou apenas filho dela, sou também filho de seu trabalho. De fato, muito do que eu faço, seja no plano da criação artística, seja no plano intelectual, me remete de alguma forma a seu trabalho. Por outro lado, eu fui não apenas uma testemunha atenta de sua obra, mas também um colaborador em níveis muito diversos, sempre presente e interessado: fui modelo, fui câmera, fui fotógrafo, fui produtor e fui mesmo coautor.

A obra de Leticia Parente não é muito conhecida, seja da crítica, seja do grande público. Isso se deve, em parte, ao fato de que a arte mídia só veio a ganhar espaço no circuito de arte no Brasil muito recentemente. Mesmo se restringirmos a arte mídia a um dos seus principais meios de expressão, a videoarte, nenhum dos grandes artistas do *mainstream* é videoartista. Nenhum dos críticos do *mainstream* tampouco tem sequer um texto relevante sobre videoarte no Brasil.

Por outro lado, muito do que foi produzido em termos de arte e mídia no Brasil, nos anos de 1970, foi perdido. Grande parte dos trabalhos de xerox e arte postal, bem como de vídeo e videotexto foi perdida, seja porque tratava-se de materiais frágeis, seja por causa da obsolescência dos equipamentos, seja pelo despreparo da instituição da arte do Brasil (que inclui os museus, os colecionadores e os artistas) no que diz respeito ao arquivo. Mais de um terço dos vídeos de Leticia foram perdidos porque ela enviava para as exposições seus próprios “masters”, uma vez que não tinha, à época, como fazer cópias de seus trabalhos².

Em geral, a obra de Leticia é conhecida por meio de seus vídeos. Entretanto, o vídeo não foi sequer o seu principal meio de expressão. Ela foi iniciada em arte tardiamente, com 40 anos (1971), nas oficinas de Ilo Krugli e Pedro Dominguez, no Rio de Janeiro. Já de volta a Fortaleza, depois de participar de várias exposições coletivas e receber um prêmio de aquisição do Salão de Abril, realiza, em 1973, sua primeira exposição individual (Museu de Arte da Universidade do Ceará – MAUC) com um conjunto de 29 gravuras.

Em 1974, muda-se para o Rio de Janeiro, para fazer o doutorado, e continua a frequentar oficinas de arte. Entre todos os seus professores, o único que deixou marcas em sua obra foi Anna Bella Geiger, de quem ela herdou um certo tipo de poética conceitual na qual se dissolve a separação entre os aspectos visuais e conceituais da obra, entre arte e vida, arte e política. Ainda no final de 1974, alguns colegas e ex-alunos de Anna Bella constituem um grupo de arte decisivo para seu trabalho futuro.

Entre 1974 e 1982, esse grupo, que passou a ser conhecido como o pioneiro da videoarte no Brasil, formado por Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Leticia Parente, Miriam Danowski e Ana Vitória Mussi, produziu uma série de vídeos que circularam em grande parte dos eventos de videoarte no país e no exterior. Na verdade, o vídeo era apenas um dos meios empregados entre muitos outros, como a fotografia, o audiovisual (a projeção de slides com som), o cinema, a arte postal, o xerox e a instalação.

¹ Trata-se de uma frase dita em um vídeo de Leticia Parente intitulado *A Chamada* (1978), material considerado perdido. Na própria descrição da artista: “A artista entra num apartamento, chega à sala onde numa mesa está um gravador de som e um telefone. Grava numa fita a pergunta: ‘ALÔ, É A LETÍCIA?’. Repete a pergunta muitas vezes. Pára a gravação. Volta a fita. Aciona de novo o gravador e deixa a pergunta ecoando. Liga o telefone para o seu próprio apartamento e deixa o fone perto do gravador. Sai do apartamento, desce as escadas, chega à rua, desce a ladeira, entra no seu próprio prédio, sobe as escadas, chega à porta de seu apartamento, abre a porta com a chave, escuta o telefone tocando, retira-o do gancho, ouve sua voz gravada perguntando: ‘ALÔ, É A LETÍCIA?’. Responde: ‘É A LETÍCIA...’

² Isso foi, aliás, o que a motivou a realizar duas cópias do seu vídeo *Marca Registrada*, um preto-e-branco (1975) e outro colorido (1980). Na verdade, o master da primeira versão foi dado como perdido, em uma mostra na Argentina, no CAIC, tendo retornado anos depois.

The production of this group of artists, including Letícia, was key to the history of art and media in Brazil. Not only were they one of the pioneers in the use of those media, but their production also had an impact on their peers. Roberto Pontual normally considers them as part of what he came to call the 1970's Generation (which includes, besides that group, Antônio Manuel, Ana Maria Maiolino, Cildo Meireles, Artur Barrio, João Alphonsus, Waltercio Caldas, Iole de Freitas, Tunga, and others), which is composed of experimental and/or conceptual artists who emerged concomitantly with the intensification of the crisis of the modernist and formalist repertoire as well as the emergence of new support and mediums for image production in Brazil (photography, cinema, audio-visual, graphic arts, mail art, xerox) and new spaces, including the experimental area of MAM [Museum of Modern Art] in Rio de Janeiro and MAC [Museum of Contemporary Art] in São Paulo.

AUDIOVISUAL

Audio-visual played a role that has never been properly analyzed in the production of some artists in the 1970's. Much has been told about *Quasi-Cinema*, by Hélio Oiticica and Neville d'Almeida, as it was not only an audio-visual experience, but also an audio-visual installation; however, very little is known about the experiences of other artists. According to Frederico Moraes – who is also the author of some audio-visual experiences – it was a proper means for documenting the artists' obsessions and Brazilian problems, as in the case of a documentary.

Letícia performed about half dozen audio-visual works. In *Eu Armário de Mim [I Closet of Myself]*, she shows us a series of images from the same closet where household objects (white clothes, black clothes, spices, crumpled paper, seasoning, chairs, worship objects) and people (in one of them the five children are put in the cupboard) can be seen, forming at the same time a weird taxonomy and a miniature portrait of the house and the artist. At the same time we see the image of the objects that constitute this weird taxonomy, we can also hear the artist speak in the form of a prayer, the chorus of which is “Eu, armário de mim”. Just like in her other works (the xerox art series Casa, the video In), the images, objects and gestures of everyday life reveal us an “archeology of the present time” (Letícia).

MAIL ART

Letícia was deeply constructivist, that is, she believed that reality was the point of arrival, rather than the point of departure. Therefore, for her it was not about representing a preexistent reality, but using images to produce an effect of reality. Her xerox works include various series, the best known of which are Casa and *Mulheres* [Women's House]. In those works, the artist intends to use the graphic codes at her disposal to talk about the women's condition in our society. The house is more than merely a territory or a neutral space – it is the confluence of the signs and networks that constitute and form us.

A produção desse grupo de artistas, entre eles Letícia, foi fundamental para a história da arte e mídia no Brasil. Não apenas eles estão entre os pioneiros no uso que se fez desses meios como sua produção teve um impacto entre seus pares.

Roberto Pontual costuma situá-los como parte do que ele veio a chamar de Geração 70 (entre os quais estão, além do grupo citado, Antônio Manuel, Ana Maria Maiolino, Cildo Meireles, Artur Barrio, João Alphonsus, Waltercio Caldas, Iole de Freitas, Tunga, entre outros), composta por artistas de tendência experimental e/ou conceitual que surgiram concomitantemente ao aprofundamento da crise do repertório modernista e formalista, à emergência, no Brasil, dos novos suportes e meios de produção imagética (fotografia, cinema, audiovisual, artes gráficas, arte postal, xerox) e à criação de novos espaços, entre eles a área experimental do MAM do Rio de Janeiro e o MAC de São Paulo.

O AUDIOVISUAL

O audiovisual desempenhou um papel jamais devidamente analisado na produção de alguns artistas nos anos 70. Muito se falou sobre os *Quasi-Cinema*, de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida, por se tratar não apenas de um audiovisual, mas de uma instalação audiovisual; muito pouco, porém, sobre as experiências dos outros artistas. Segundo Frederico Moraes, ele também autor de algumas experiências de audiovisual, tratava-se de um veículo propício à documentação das obsessões dos artistas e dos problemas brasileiros, a exemplo do documentário cinematográfico.

Letícia realizou um conjunto de audiovisuais. Em seu *Eu Armário de Mim*, ela nos mostra uma série de imagens de um mesmo guarda-roupa onde desfilam os objetos (roupas brancas, roupas pretas, temperos, papéis amassados, condimentos, cadeiras, objetos de culto) e as pessoas (em um deles, todos os cinco filhos são colocados dentro do armário) da casa, compondo uma estranha taxonomia e um retrato miniaturizado do lar e da artista. Ao mesmo tempo em que vemos as imagens dos objetos que compõem essa estranha taxonomia, escutamos a artista pronunciar, sob a forma de reza, o refrão “Eu, armário de mim”. Como em outros trabalhos dela (a série de arte xerox Casa, o vídeo *In*), as imagens, objetos e gestos do cotidiano nos revelam, como disse a artista, uma “arqueologia do tempo presente”.

A ARTE POSTAL

Letícia era profundamente construtivista, ou seja, acreditava ser a realidade o ponto de chegada, e não o de partida. Não se tratava, portanto, para ela, de representar uma realidade preexistente, mas de usar as imagens para produzir um efeito de realidade. Em seus trabalhos de xerox, temos distintas séries, das quais as mais conhecidas são Casa e *Mulheres*. Nelas, a artista pretende utilizar códigos gráficos à sua disposição para falar da condição da mulher em nossa sociedade. A casa é mais do que apenas um território ou um espaço neutro: é lugar de confluência de signos e redes que nos compõem e nos produzem.

In one of the images of the *Casa* [House] series, the artist proposes a city map which is composed of two cities (see image on page 50): the City of Bahia (the former name of Salvador) and Rio de Janeiro. This is Letícia's imaginary city and it somehow anticipates the relational city, the city-network, the topological city, envisaged in the project of Nelson Brissac, *Brasmitte*, a project that connects the city of São Paulo to Berlin through the Brás and Mitte districts. Letícia was an artist whose thinking is topological, heterotopic: her house is made of various signs and codes, networks and relations.

XEROX

The question of the body in art has been exhaustively discussed over the past years. In Brazil, it has been so since the “quasi-body” (the body as a problem) of Neoconcretism, which saw in the work of art an “extension of the body”, to the happenings and performances of the 1960's, in which the artist's body became one of the main characters through which the works eventually revealed themselves as a subjectivity production process. First and foremost, it is about showing that the body is by nature something that goes beyond the Cartesian, illuminist, Fordist and Taylorist models of rationality and discipline. The body is essentially related to production, desire, unconsciousness, something that always escapes the process of reification of the body as data, order or model. Moreover, the body is not space, since it is a process, not only because it reinvents itself continually, but also because it goes where our habits and desires go.

Much of Letícia's work was based on that, a kind of Neo-Kantianism, whether structuralist or Bachelardian, in which the structure is a topological and virtual category, a pure condition of possibility of what we see, feel and do. Along the same lines, Letícia always sees the body or the house as privileged places to express at the same time the wall that separates what frees us from what imprisons us. In this sense, the xerox image of the pin, next to which “freedom, imprisonment” can be read, becomes important.

In other of her xerox works, we can see a series of images of Brueghel's paintings, in which the characters are somehow imprisoned, subjected, muzzled by baskets and cages. This is a recurring image in the artist's work – for her, if art has a role it is because it leads us to rethink subjectivity processes.

PHOTOGRAPHS

One of the best known series of Letícia's photographic work is *Série 158* [Series 158], in which she appropriates images of faces of models in women's magazines. She subjects the face images to deformation in order to make a more elongated face or the other way round. This action is intended to trigger a problematization of characterological taxonomies, which tend to interpret the determinism of certain physical aspects over psychological aspects. Curiously, this work draws our attention to digital artists, who deformed faces using Photoshop (as in the case of Helga Stein's work). In fact, Letícia's work today shows us that deforming faces did

Em uma das imagens da série *Casa*, a artista propõe um mapa de uma cidade composto por duas cidades: a Cidade da Bahia (como se chamava Salvador antigamente) e o Rio de Janeiro. Essa é a cidade imaginária de Letícia que antevê, de alguma forma, a cidade relacional, a cidade-rede, cidade topológica, concebida no projeto de Nelson Brissac, *Brasmitte*, que une a cidade de São Paulo à cidade de Berlim, por meio dos bairros Brás e Mitte. Letícia era uma artista do pensamento topológico, heterotópico: sua casa é feita de signos e códigos diversos, de redes e de relações.

XEROX

A questão do corpo na arte vem sendo discutida de forma exaustiva nestes últimos anos. No Brasil, desde o “quase corpo” (o corpo como problema) da obra neoconcreta, que via na obra de arte um “prolongamento da corporalidade”, aos happenings e performances dos anos 1960, em que o corpo do artista se tornou um dos principais personagens, por meio do qual as obras vieram a se revelar como um processo de produção de subjetividade. Trata-se, antes de mais nada, de mostrar que o corpo é por natureza algo que escapa aos modelos de racionalidade e disciplinaridade cartesianos, iluministas, fordistas, tayloristas. O corpo é fundamentalmente da ordem da produção, do desejo, do inconsciente, algo que está sempre escapando ao processo de reificação do corpo como dado, como ordem, como modelo. E mais, o corpo não é espaço, visto que é processual, não apenas porque se inventa e se reinventa sem cessar, mas porque vai até onde vão os nossos hábitos e desejos.

Muito do trabalho de Letícia bebeu desta fonte, de uma espécie de neokantismo, seja ele estruturalista ou bachelardiano, em que a estrutura é uma categoria topológica e virtual, pura condição de possibilidade do que vemos, sentimos e fazemos. Seguindo essa linha de pensamento, Letícia sempre parte do corpo ou da casa como os lugares privilegiados para exprimir, ao mesmo tempo, o muro que separa o que liberta daquilo que aprisiona. É nesse sentido que, a nosso ver, ganha importância a imagem do xerox do alfinete, ao lado do qual se escreve “liberta, aprisiona”.

Em outro de seus xerox, vemos uma série de imagens dos quadros de Brueghel, nos quais os personagens são como que aprisionados, sujeitados, amordaçados por meio de cestas e gaiolas. Trata-se, aqui, de uma imagem recorrente na obra da artista, para quem se a arte tem um papel, é porque ela nos leva a repensar os processos de subjetivação.

FOTOGRAFIAS

Uma das séries mais conhecidas do trabalho fotográfico de Letícia é a *Série 158*, em que ela se apropria de imagens de rostos de modelos em revistas femininas. Ela submete as imagens dos rostos a deformações, de maneira a tornar um rosto mais longilíneo ou o contrário. Essa ação visa a deflagrar uma problematização das taxonomias caracterológicas, que tendem a interpretar o determinismo de certos aspectos físicos sobre os aspectos psicológicos.

not have any purely imagetic purpose; it was rather intended to start a problematization of the social models whereby a face is captured.

In another untitled photographic series – photos I have made from the artist’s body on her request and based on her ideas – Letícia subjects her body to several twists and tensions. Here, we clearly see that the body is no longer taken as a pacifying, Cartesian image. Thus, the body is no longer what separates the subject from the object, that is, the thought from itself, but it is something in which one should “dive” (diving in the body was the formula produced by Hélio Oiticica to exorcize Platonism, purism, modernist formalism) in order to connect the thought to what is outside it, as the unthinkable.

What is the unthinkable? First, it is the intolerable that leads to the silent cry of an involuntarily and silently tortured body; it is the despair that leads the artist to twist her or his body until it is deforms into useless, empty, unshaped gestures; it is the strange ceremony, which consists in forcing the body to free itself through unconventional attitudes; it is, above all, subjecting the body to a ceremony, dramatization or violence, like when the body tries to show itself in an impossible posture.

VIDEOS

In the pioneers’ videos, generally performed in a single plan sequence, everyday gestures, performed like a ritual – going up and going down stairs, signing a name, putting on make-up, adorning, eating, playing telephone – are played in order to produce an image of the body. In them, the image is an inflection, a fold, but the fold goes through the body attitudes, a “dive into the body”. The question of the body comes back here as a concept or critical attitude, which is intended to cause us to think about the intolerable of the society in which we live. In *Passagens* [Passages] (1974), Anna Bella Geiger slowly goes up and down a staircase in a constant pace, like in a rite of passage; in *Dissolução* [Dissolution] (1974), Ivens Machado signs his name a hundred times until it dissolves; Sônia, in *Sem Título* [Untitled] (1975), goes into a trance as a way of reacting against the intolerable TV, which interferes with her meal; in *A Procura do Recorte* [In Search of a Frame] (1975), Miriam Danowski cuts little dolls in newspaper as a way of transmuting small gestures into transgressive rituals; in *Estômago Embrulhado* [Nauseated Stomach] Paulo Herkenhoff transforms the visceral act of eating into an ironic pedagogy of how to “digest information”; in a collective video, *Telefone sem Fio* [Wireless Phone] (1976), a group of artists arranged in a circle plays telephone while the camera turns around them and the viewer watches the transformation of information into noise, revealing – through a popular game – one of the main theoretical questions of communication (noise is part of the communication process and not only interference).

Letícia Parente’s work is marked with the idea of drawing from the body an image that gives us a reason to believe in the world we live in. Her videos are preparations and tasks through which the body reveals the models of subjectivity models that imprison. In

Curiosamente, esse trabalho nos chama a atenção para os artistas do digital, que vieram a produzir deformações dos rostos por meio do uso do Photoshop (é o caso, por exemplo, do trabalho de Helga Stein). Na verdade, quando se vê, hoje, o trabalho de Letícia, percebe-se que ela visava a desencadear uma problematização dos modelos sociais de apreensão do rosto.

Em uma outra série fotográfica sem título – fotografias que eu fiz do corpo da própria artista a seu pedido e em função de suas ideias –, Letícia submete seu corpo a uma série de torções e tensões. Aqui, vemos claramente que o corpo não é mais tomado em uma imagem apaziguadora, cartesiana, do corpo. Portanto, o corpo não é mais o que separa o sujeito do objeto, ou melhor, o pensamento de si mesmo, mas é como algo no qual se deve “mergulhar” (o mergulho no corpo era como que a fórmula produzida por Hélio Oiticica para exorcizar o platonismo, o purismo, o formalismo modernista) para ligar o pensamento ao que está fora dele, como o impensável.

O que é o impensável? É, em primeiro lugar, o intolerável que leva ao grito silencioso de um corpo torturado involuntariamente, silenciosamente; é o desespero que leva a artista a contorcer seu corpo até se deformar em gestos inúteis, vazios, inqualificáveis; é a cerimônia estranha, que consiste em forçar o corpo a se libertar por meio de atitudes fora de convenções; é, sobretudo, submeter o corpo a uma cerimônia, teatralização ou violência, como no caso em que o corpo tenta se mostrar em uma postura impossível.

O VÍDEO

Nos vídeos dos pioneiros, em geral realizados em um único plano-sequência, gestos cotidianos repetidos de forma ritualística – subir e descer escadas, assinar o nome, maquiar-se, enfeitar-se, comer, brincar de telefone sem fio – são encenados de modo a produzir uma imagem do corpo. Neles, a imagem é uma inflexão, uma dobra, mas a dobra passa pelas atitudes do corpo, pelo “mergulho no corpo”.

A questão do corpo retorna aqui como um conceito ou atitude crítica, que visa a nos forçar a pensar o intolerável da sociedade em que vivemos. Em *Passagens* (1974), Anna Bella Geiger sobe e desce lentamente escadas em um ritmo constante, como em um rito de passagem; em *Dissolução* (1974), Ivens Machado assina o seu nome uma centena de vezes até ele se dissolver; Sônia, em *Sem Título* (1975), entra em transe como forma de reagir contra o intolerável da televisão que atrapalha a sua refeição; em *A Procura do Recorte* (1975), Miriam Danowski recorta bonequinhos em folhas de jornal como forma de transmutar os pequenos gestos em rituais transgressivos; em *Estômago Embrulhado*, Paulo Herkenhoff transforma o ato visceral de comer jornal em uma irônica pedagogia de como “digerir a informação”; em um vídeo coletivo, *Telefone sem Fio* (1976), o grupo de artistas, dispostos em círculo, brinca de telefone sem fio enquanto a câmara roda em torno deles e o espectador assiste ao processo de transformação da informação em ruído, revelando, por meio de uma brincadeira popular, uma das principais questões teóricas da comunicação (o ruído é parte do processo de comunicação e não apenas interferência).

Marca Registrada [Trademark] (1975), Leticia, based on a Brazilian game typical of the Northeast, sews on the sole of the foot with a needle and a thread the words, *Made in Brasil*, at the same time at which she reveals the reification of the individual, which is present in several of her videos; in the video *In* (1975), we can see the artist enter a cupboard as if she had turned into clothes; in *Tarefa I* [Task I] (1982), the artist lies down on an ironing board and a black woman irons her clothes (the contrast between the black woman's hands who is ironing the clothes, but whose face cannot be seen, and the white woman lying down on the ironing board makes this video a Tropicalist version of Manet's painting); in the video, *Preparação I* [Preparation I], the artist gets ready to go out, but when she puts on her make-up she sticks an adhesive plaster to her eyes and her mouth, as if to show that her eyes and mouth are just a mask, dictated by conventions; in *Preparação II* [Preparation II] the artist applies a series of vaccines against prejudice (racism, cultural colonialism, the mystification of art, etc.).

These videos have many characteristics in common: all of them are performed in a household environment; the artist performs actions which are associated (almost all) to female chores (ironing, sewing, putting on make-up, etc.); none of them contain speeches; all of them are performed in plan-sequence. This made me think about the possibility of doing an installation where they could be projected side-by-side on a 20m wall so that the common aspects – the reification of the individual, the woman's condition, the oppression of household chores and daily arrangements – could be maximized.

Some critics believe that both Leticia's and her group's works are like recordings of performances. That happens because the technical aspects of shooting and editing are relegated to a second place. In any case, what matters is that in the pioneers' videos the camera and the footage act on the bodies and characters as a catalyzer. However, nowadays it becomes increasingly clear that video art works differentiate from other works in part because of a kind of dryness, almost an absence of decoupage and editing. In fact, there is a lack of knowledge about the history of cinema itself coupled with a certain colonized attitude. I do not believe that this could be said about Andy Warhol's and Michael Snow's films. Warhol's single-gesture bodies (Sleep, Eat, Blow Job, Kiss) and the empty plans-sequence of Snow (the 45 minutes of zoom shots in *Wavelength*, the three hours of panoramic moves in *La Région Central*) are one of the main trends of experimental cinema, in a process of radicalization of the empty times from post-war cinema (Neorealism, *Nouvelle Vague*, New World Cinema).

INSTALLATIONS

Among all her works, the most expressive and current one is certainly the installation named *Medidas* [Measures]. First, *Medidas* embodies the main concepts and elements of Leticia's work: the body, the face, the transformation of physical action and presence into cognitive action and mainly the problematization of subjectivity production models. Secondly, *Medidas* uses the main supports and means of

A obra de Leticia Parente é marcada pela ideia de extrair do corpo uma imagem que nos dê razão para acreditar no mundo em que vivemos. Os vídeos dessa artista são, cada um deles, preparações e tarefas por meio dos quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam. Em *Marca Registrada* (1975), Leticia, seguindo uma brincadeira nordestina, costura, com agulha e linha, na planta do pé, as palavras *Made in Brasil*, ao mesmo tempo em que revela o processo de coisificação do indivíduo, presente em vários de seus vídeos; no vídeo *In* (1975), vemos a artista entrar em um armário, como se tivesse virado roupa; em *Tarefa I* (1982), a artista se deita em uma tábua de passar e uma preta passa a sua roupa a ferro (o contraste entre as mãos da negra que passa a ferro, mas cujo rosto está fora de quadro, e a mulher branca deitada na tábua de passar faz deste vídeo uma versão tropicalista do quadro de Manet); no vídeo *Preparação I*, a artista se prepara para sair mas, ao se maquiar, ela cola esparadrapo em seus olhos e em sua boca, como para revelar que seus olhos e sua boca são pura máscara, ditada pelas convenções; em *Preparação II*, a artista se aplica uma série de vacinas contra preconceitos (racismo, colonialismo cultural, mistificação da arte, etc.).

Esses vídeos guardam muitas características comuns: são todos eles realizados no espaço doméstico; a artista é quem realiza as ações que remetem (quase todas) às ocupações femininas (guardar roupa, passar roupa, costurar, se maquiar, etc.); nenhum deles contém falas; todos são realizados em plano-sequência. Isso me fez pensar na possibilidade de fazer uma instalação, onde eles fossem projetados lado a lado, em uma grande parede de 20 metros, de forma que os aspectos comuns – a coisificação da pessoa, a condição feminina, a opressão das tarefas e preparações cotidianas – fossem potencializados.

Para alguns críticos, os trabalhos de Leticia e do seu grupo são como que registros de performances. Isso porque os aspectos técnicos da filmagem e da montagem são relegados a um segundo plano. Em todo caso, o que importa é que nos vídeos dos pioneiros a câmera e a filmagem agem sobre os corpos e personagens como um catalisador. Entretanto, hoje fica cada vez mais claro que os trabalhos de videoarte diferem dos outros em parte por uma espécie de segura, de quase ausência de decupagem e de montagem. Na verdade, há um desconhecimento da própria história do cinema de artista aliado a uma certa postura de colonizado. Não creio que se dissesse isso sobre filmes de Andy Warhol e Michael Snow. Os corpos monogestuais de Warhol (alguém dorme (*Sleep*)), alguém come (*Eat*), alguém “experimenta” um boquete (*Blow Job*), alguém se beija (*Kiss*) e os planos-sequência vazios de Snow (os 45 minutos de zoom de *Wavelength*, as três horas de movimentos panorâmicos de *La Région Central*) são uma das principais tendências do cinema experimental, em um processo de radicalização dos tempos mortos do cinema do pós-guerra (Neo-Realismo, *Nouvelle Vague*, Cinema Novo mundial).

AS INSTALAÇÕES

Dentre todos os seus trabalhos, o mais expressivo e atual a nosso ver é a instalação *Medidas*. Em primeiro lugar, *Medidas* reúne os princi-

expression used by Letícia throughout her career: photography, audio-visual, xerox, installation, among others. Evidently, the new means of image production are not, in Letícia's case, determinant – in them, message is not the medium, as McLuhan would say – but they are certainly a condition. In my opinion, *Medidas* is the first great manifestation of art and science in Brazil.

The article written by Roberto Pontual on *Medidas* in *Jornal do Brasil* (24/06/1976), presents a quite interesting description of this exhibition. However, a variety of questions should be subject to an in-depth analysis. One of them refers to the manner in which Letícia approaches a structuralist strategy, in particular Michel Foucault, of denaturalizing the body, considering the body as something that is produced by biopolitical forces. The interesting thing about structuralist thinking – which is a discussion of the apparatus (*dispositif*) par excellence – is that it seeks to address the fields of power and the relations that constitute the subjects and signs of the cultural systems beyond their psychological (personality) and metaphysical (signification) characteristics. The structuralist thinking is relational, though it has some traces from idealism, whether because it believes in essential structures and forms a priori (for instance, incest and castration for psychoanalysis and anthropology), whether because it believes in the homogeneity of the elements that constitute the structure (they are of the same nature).

According to Foucault, an apparatus has three levels of assemblage: 1) a heterogeneous set of discourses, architectonic forms, propositions and strategies of knowledge and power, subjective dispositions and cultural inclinations, etc.; 2) the nature of the connection among these heterogeneous elements; 3) “episteme” or discursive formation in the broad sense, resulting from the connection among the elements. In fact, Foucault's conception system is fully contemplated in the etymology of the word “apparatus” (*dispositif*).

An apparatus is found provided that the relation among heterogeneous elements (enunciative, architectonic, technological, institutional, etc.) helps produce in the social body a kind of subjectivity effect, whether of normality or deviation (Foucault), territorialization or de-territorialization (Deleuze), pacification or intensity (Lyotard). In Letícia's case, the measures are produced in order to cause on the visitors' body an effect of unveiling of social apparatuses. In this sense, she creates a situation, an interactive apparatus (actually a set of apparatuses) for measuring the body. It is by no means a way of making the visitor (here, the viewer is no longer a viewer, he or she is an “interactor” in the strictest sense of the word) know his or her body. The strategy is rather to unveil the work, concealed by the productive system, whereby we produce our body by trying to adapt to the models derived from the system by virtue of its knowledge, power and subjectivity production strategies (the three main axes of Foucault's approach).

In reality, Letícia's exhibition deals with two basic strategies: an apparatus for mobilizing the viewer (who acts in the sensory-motor level, that is, perceptive, physical, emotional actions) so

pais conceitos e elementos do trabalho de Letícia: o corpo, o rosto, a transformação da ação física, da presença em ação cognitiva, e sobretudo a problematização dos modelos de produção de subjetividade. Em segundo lugar, *Medidas* utiliza os principais suportes e meios de expressão utilizados por Letícia ao longo de sua carreira, a fotografia, o audiovisual, o xerox, a instalação, entre outros. Evidentemente, os novos meios de produção de imagem não são, no caso de Letícia, determinantes – neles, o meio não é a mensagem, como diria McLuhan –, mas são sem dúvida condicionantes, isto é, são a condição. *Medidas* é, a nosso ver, a primeira grande manifestação de arte e ciência no Brasil.

O texto que Roberto Pontual escreveu sobre *Medidas* no *Jornal do Brasil* (24/06/1976), apresenta uma descrição bastante interessante da exposição. Entretanto, há uma série de questões a serem aprofundadas. Uma delas diz respeito à forma como Letícia se aproxima da estratégia estruturalista, em particular Michel Foucault, de desnaturalizar o corpo, de pensar o corpo como algo que é produzido pelas forças biopolíticas. O que é interessante no pensamento Estruturalista – um pensamento do dispositivo, por excelência –, é que ele procura pensar os campos de força e relações que constituem os sujeitos e signos dos sistemas culturais para além de suas particularidades psicológicas (pessoalidade) e metafísicas (significação). O pensamento estruturalista é relacional, embora tenha guardado um resquício de idealismo, seja porque acredita em estruturas essenciais e formas a priori (por exemplo, o incesto e a castração para a psicanálise e para a antropologia), seja porque acredita na homogeneidade dos elementos que formam a estrutura (são da mesma natureza).

Segundo Foucault, um dispositivo possui três níveis de agenciamentos: 1) conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetônicas, proposições e estratégias de saber e de poder, disposições subjetivas e inclinações culturais, etc.; 2) a natureza da conexão entre esses elementos heterogêneos; 3) a “episteme” ou formação discursiva no sentido amplo, resultante das conexões entre os elementos. Na verdade, a visada sistemática da concepção foucaultiana está plenamente contemplada na etimologia da palavra “dispositivo”.

Há dispositivo desde que a relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, institucionais, etc.) concorra para produzir no corpo social um certo efeito de subjetivação, seja ele de normalidade e de desvio (Foucault), seja de territorialização ou desterritorialização (Deleuze), seja de apaziguamento ou de intensidade (Lyotard). No caso de Letícia, as medidas são efetivadas para produzir no corpo dos visitantes um efeito de desocultamento dos dispositivos sociais.

Nesse sentido, o que ela faz é criar uma situação, um dispositivo (na verdade, um conjunto de dispositivos) interativo de medição do corpo. Não se trata de forma alguma de medir para fazer o visitante (aqui, o espectador já não tem mais nada de espectador, ele é “interator”, no sentido mais forte desta palavra) conhecer o seu corpo. A estratégia é muito mais desvelar o trabalho, ocultado pelo sistema produtivo,

as to accomplish the measurements requested, and on the other hand, an unveiling process, designed to lead us to realize little by little that the acts we perform in the sensory-motor level result in the belief that our body is natural, when it is actually the result of a permanent negotiation among the system models (rules, prescriptions, discipline, the concept of health and what is or is not good for the body, and rationality and body functionality models) and our own desires. It is essentially an art and science exhibition to the extent that it awakens in visitors a confrontation between their bodies and particular desires and scientific (or pseudoscientific) models, which set the rules and prescriptions designed to balance the relation between risk and pleasure on our bodies. As opposed to art and science manifestations in general, here science is unveiled in the sense that it is not neutral; it is the field par excellence for the production of subjectivity. Therefore, as opposed to great part of the artists, who use science to produce art (but in most art and science works science plays a leading role in the work, in a totally apathetic way), Letícia makes art a way to free us from a certain scientific view.

André Parente

por meio do qual produzimos nosso corpo ao tentarmos nos adequar aos modelos que o sistema secreta, em função de suas estratégias de saber, de poder e de produção de subjetividade (os três eixos principais do sistema de pensamento foucaultiano).

Na verdade, a exposição de Letícia joga com duas estratégias básicas: um dispositivo de mobilização do espectador (que age no nível sensório-motor, ou seja, das ações perceptivas, físicas, afetivas), no sentido de operar as medições solicitadas; por outro lado, um processo de desocultamento, no sentido de levar pouco a pouco a perceber que as ações que fazemos no nível sensório-motor têm como consequência a crença de que nosso corpo é natural quando, na verdade, ele é fruto de uma negociação permanente entre os modelos do sistema (as normas, as prescrições, a disciplina, o conceito de saúde, do que é ou não melhor para o corpo, enfim, os modelos de racionalidade e de funcionalidade do corpo) e os nossos próprios desejos.

Trata-se fundamentalmente de uma exposição de arte e ciência na medida em que ela desencadeia no visitante um confronto entre seus corpos e desejos singulares e os modelos científicos (ou pseudocientíficos) que ditam as normas e as prescrições que pretendem calibrar a relação entre risco e prazer sobre os nossos corpos. Ao contrário das manifestações de arte e ciência em geral, aqui a ciência é desnudada no sentido de que não é neutra; ela é o campo por excelência de produção de subjetividade. Portanto, ao contrário da maior parte dos artistas que usam a ciência para produzir arte (mas, na maior parte dos trabalhos de arte e ciência, a ciência é o personagem principal da obra, de forma completamente anódina), Letícia faz da arte uma forma de nos libertar de uma certa visão da ciência.

André Parente

THE BODY IS THE MEASURE OF THE HOUSE
Signs, stereotypes and sewings by Letícia Parente

The map, the house, and the body: geographies proposed by Letícia Parente in two series of photocopies. The first series, *a casa [the house]*, consists of a map and three perspectives of a house. The map is a collage with three cities, Salvador, Rio de Janeiro and Fortaleza – neighbours like never before – in the image and in the life of the artist. The second photocopy, from the same series, presents a floor plan drawing of a house. In one of the rooms, we read *lugar de buscar o rumo [place to seek direction]* and see a space replete with the letter N, as if taken from a map’s compass. In the room below, an arrow indicates *sete alternativas contra a solidão [seven alternatives against loneliness]* towards a drawing of seven small rectangles. In the next room, captioned *diálogos desejados [desired dialogues]*, drawings of hands suggest gestures pointing many different directions. In the room above, captioned *idas e vindas, voltas e revoltas [comings and goings, twists and turns]* the site is filled with arrows opposing each other. In a small space in a back room, we read *rituais de purificação à prova de poluição [pollution proof purification rituals]*. Finally, in the open space beside this, there is a white circle surrounded by darkness that reads *sol sempre disponível [sun always available]*. In the third photocopy the house is presented from the side. Letícia draws a clothesline for herbal clothing, a row of cloud roof tiles, and gas pipes. Grains of stars and vibrations support the floor. The writing and the drawing produce a house that is as real as a dream.

The map is the house and the house is the map in the fable of the senses of an artist who, between *comings and goings*, expands her territory in a graphic plain of writing, which formulates a cartography of expressions and a desire for dialogues against loneliness. Through the functions of each architecture, enclosed in symbols and signs, Letícia implies poetic stress made on the relationship between text and image, where text is made image and image made text. The writing acts as an unexpected caption, which contradicts the accuracy of the drawing, or the drawing reveals a form the text does not contain. In the mismatch between what we see and what we read we find the displacement that shapes the poem.

In the third perspective from the series *house*, the artist creates a visual poem where the tiles, floor and walls of a house are made out of writing. It resembles a drawing of a house made in primary school, similar to those seen in textbooks, scribbled on familiar checked pages. We see, then, four lines that form a box around the drawing, imprisoning it. Beside the box, a caption – *No fundo do caixão em pés, a casa e o que ela contém [At the bottom of the standing coffin, the house and what it contains]*. The caption describes the elements that structure the image, the box, the house and its contents, which, however, are not inside but in-between, on the roof of words.

Sinais, estereótipos e costuras de Letícia Parente

O mapa, a casa, o corpo. Geografias propostas por Letícia Parente em duas séries de Xérox. A primeira série, intitulada a casa, é formada por um mapa e três perspectivas de uma casa. O mapa é a colagem de três cidades, Salvador, Rio de Janeiro e Fortaleza, vizinhas que nunca foram, na imagem e na vida da artista. A segunda xérox, da mesma série, mostra o desenho de uma casa em planta baixa. Em um dos cômodos, lemos *lugar de buscar o rumo* e vemos o espaço repleto de letras N como sinais de bússolas, de Norte, de direção. No quarto abaixo, vemos uma seta indicar *sete alternativas contra a solidão* e o desenho de sete pequenos retângulos. No ambiente vizinho, lemos *diálogos desejados* e desenhos de mãos em gestos que apontam para muitas direções. No quarto acima, está escrito *idas e vindas, voltas e revoltas* e o campo repleto de setas opostas. Em um pequeno espaço em um quarto dos fundos, lemos *rituais de purificação à prova de poluição*. Finalmente, no espaço aberto na lateral com um círculo branco cercado de escuro lemos *sol sempre disponível*. Na terceira xérox a casa é apresentada em corte lateral, Letícia desenha um varal para roupa de ervas, uma fiada de telhas de nuvens, tubos de gás e o piso apoia-se em grãos de estrelas e vibrações. A escrita e o desenho fabricam uma casa real como o sonho.

O mapa é a casa, a casa é o mapa na fabulação sensível da artista que, entre *idas e vindas*, expande seu território em um plano gráfico de escritas, a formular uma cartografia de expressão e desejo de diálogos contra a solidão. O esquadrinhar das funções de cada arquitetura, fechada em símbolos e sinais, implica em um acento poético feito na relação entre texto e imagem. Nessa relação, o texto se faz imagem e a imagem, texto. A escrita atua como uma legenda inesperada que contradiz o acerto do desenho, ou é o desenho que revela uma forma que o texto não contém. No desencontro entre o que se vê e o que se lê, temos o deslocamento que forma o poema.

Na terceira perspectiva da série casa, a artista cria um poema visual em que telhas, piso e paredes de uma casa são feitos de escritas. É um desenho de casa quase escolar, daquelas casas vistas nas cartilhas da escola, riscada na folha quadriculada. Aprisionando esta forma, vemos quatro linhas que constroem uma caixa em torno do desenho. Ao lado da caixa, uma legenda – *No fundo do caixão em pés, a casa e o que ela contém*. A legenda descreve os elementos que estruturam a imagem, a caixa, a casa e o que ela contém, que, no entanto, não está dentro, mas no entre, no telhado de palavras.

As telhas vão dormir no telhado
A chuva vai cair nos telhados
O pó vai descer nos telhados
O sol vai bater nos telhados
O vento vai varrer nos telhados
O tamanho deste telhado é um múltiplo de telhas
E perfaz o espaço pelos nossos corpos...

Corpos de telhas são uma síntese que situa o corpo como medida da construção, como as paredes ou o piso estruturam a forma da

The tiles will sleep on the roof
The rain will fall on the roofs
The dust will settle on the roofs
The sun will shine on the roofs
The wind will sweep on the roofs
The size of this roof is a multiple of tiles
And fills up the space through our bodies...

Bodies of roof tiles are a synthesis situating the body as the measure of the building, the same way in which the walls or the floor structure the form of the house. The house aggregates meaning in a body prisoner to other functions. What would become of the house without the body?

House
what house?

House is shell, exterior membrane. However, to Letícia, the house is the inside. In the lines of this architecture of letters, we see how the artist's writing builds a house that shelters time.

The roof kept
The secrets of the erosion of time
It will be like a blanket.....

The text folds and unfolds the poetic sensitivity of the artist. From the body to the body, from the house to the world, what is written reverberates the gesture that insists and the form that accompanies it. By means of an intimate and personal writing, Letícia reveals the lines of her own architecture. The house is the body, said Lygia Clark; the house was the nest, for Helio Oiticica. In Letícia Parente's work, the body is an entanglement where a nest can be discovered.

Me closet of myself
Me closet of myself
Me closet of myself
Recount from me what I contain
Me closet of myself
Comings and goings. Twists and turns
I sat alone. I sat with.
Seats with
I consume the colour of the fruits and the flavours of time....

Shut closet. Black clothes closet, white clothes closet, hanging and stacked shoes closet, chest radiographs closet, onions closet, chairs closet, crumpled papers closet, closet with all the children inside. These are the photographs from the audiovisual work *Armário de mim [Closet of me]*. Once again, the artist creates a repertoire of household objects, a closet that stores, accumulates, and cleans up. Sorting and classifying are then domestic operations that, in the exaggeration of the artist's montages, dissect the details of an everyday life reinvented.

In the video *In*, the artist enters a closet, hangs herself up in it, and shuts it.

casa. A casa agrega sentido a um corpo prisioneiro de suas funções. O que seria a casa sem o corpo?

CASA
que casa?

Casa é casca, membrana do fora. Mas, para Letícia, a casa é o lado de dentro. Nas linhas desta arquitetura de letras, vemos a escrita da artista construir uma casa que abriga o tempo.

O telhado guardava
Os segredos do roer do tempo
Será como um cobertor.....

O texto dobra e desdobra a sensibilidade poética da artista. Do corpo ao corpo, da casa ao mundo, o que se escreve reverbera o gesto que insiste e a forma que o acompanha. Por meio de uma escrita íntima e pessoal Letícia revela as linhas da sua própria arquitetura. A casa é o corpo, afirmava Lygia Clark; para Hélio Oiticica, a casa era o ninho. Na obra de Letícia Parente, o corpo é um emaranhado onde um ninho se descobre.

Eu armário de mim
Eu armário de mim
Eu armário de mim
Conta de mim o que contenho
Eu armário de mim
Idas e vindas. Voltas e revoltas
Sentei sozinha. Sentei-me com. Assentos com
Consumo a cor dos frutos e os sabores do tempo....

Armário fechado. Armário com roupas pretas, armário com roupas brancas, armário com sapatos pendurados e empilhados, armário de radiografias de tórax, armário de cebolas, armário com cadeiras, armário de papéis amassados, armário com todos os filhos dentro. Estas são as imagens fotográficas do audiovisual *Armário de mim*. Mais uma vez, a artista cria um repertório dos objetos de uso da casa, armário que guarda, que acumula, que arruma. Separar e classificar são, então, operações domésticas que, no exagero das montagens da artista, dissecam os detalhes de um cotidiano reinventado.

A artista realiza o vídeo *In* em que entra no armário, se pendura e se fecha.

IN

In é dentro, é menor, aconchegante. Dentro do armário cabe a vida toda. As compras, as roupas, o cheio, o vazio, o dentro, o fora. “Conta de mim o que contenho”.

Na obra de Letícia Parente, acreditamos nas tarefas de cada dia, na oração de cada dia, na ciência de cada dia, na política que costuramos na planta dos pés, como a agonia de todos os dias *made in Brasil*. São formas de resistência: resistência à política do

IN

In is inside, it is smaller, cozy. The whole of life fits in the closet: the purchases, the clothes, the full, the void, the inside, the outside. “Recount from me what I contain” [“Conta de mim o que contendo”].

In the work of Letícia Parente, we believe in everyday tasks, in everyday prayer, in everyday science, in the politics that we stitch in the soles of the feet, like the everyday agony *made in* Brazil. These are forms of resistance: resistance to the politics of silence, closure, to the torture during the years of dictatorship, to economic nationalism at all costs as a national anthem.

COUNTRY
what country?

Letícia Parente was born and raised in Bahia. While married she raised her children in Fortaleza. Her father lived in Bahia, her husband in Ceará. Letícia also lived in Rio de Janeiro.

Edifício Brasil was the name of the building where she lived in Ipanema while making the video *Made in Brasil*, in 1975. A sum of many places as one single Brazil hand-embroidered on the foot sole. This variety of meanings suggests the video as an icon of a time: one people, one nation in the construction and deconstruction of what the words *made in* announce. Is the body a product? Is the hand a machine? *Made in Brasil* points to the nationality acquired as a mark of that which is ours and cannot cease to be ours. A mark that dwells in the agony of the body who receives it without moving, unaffected by the movements of the needle weaving an unwanted destiny on the soles of its feet, with an irony of circumstances in what remains of Northeastern affection in the gesture.

BODY
what body is this?

“the woman’s body all written on with its cracks, the gaze, the arms”¹. In the second photocopy series, *Mulheres [Women]*, the words outline the body. Eye to eye, curves on curves, shadows on shadows, outline of the chin, of the waist. The body folds over itself. In a video from the 1980s, the poet Arnaldo Antunes stated that the names of the things are not the things. Letícia walks on a reverse track: the words are the things.

Womb of the soul
Womb of the space

FACE
What face is this?

The face is a map, affirms philosopher Gilles Deleuze. The face is the interface of a body that does not communicate. The face confuses, deceives. We do not see our faces. We see every body part except the face. The face is a construction. A fragment within another

silenciamento, ao fechamento, à tortura dos anos de ditadura, ao nacionalismo econômico a todo custo como hino de uma nação.

PAÍS
que país ?

Letícia Parente nasce e cresce na Bahia. Casada, cria os filhos em Fortaleza. A casa do pai é a Bahia. A do marido, o Ceará. A casa de Letícia é o Rio de Janeiro.

Edifício Brasil era o nome do prédio em que vivia em Ipanema quando realizou o vídeo *Made in Brasil*, em 1975. Uma soma de lugares variados como um só Brasil bordado à mão na planta dos pés. Esta variedade de sentidos guardou o vídeo como ícone de um tempo, uma gente, uma nação na construção e desconstrução do que as palavras made in anunciam. O corpo então é um produto? O país é um corpo? A mão é uma máquina? *Made in Brasil* aponta para o nacional adquirido como marca daquilo que é nosso e não pode deixar de ser. Marca que dói na agonia do corpo que a recebe sem se mover, incólume ao movimento da agulha que tece na planta dos pés um destino indesejado, com uma ironia de circunstâncias no que há de afeto nordestino no gesto.

CORPO
que corpo é esse?

“o corpo da mulher todo escrito com as suas fissuras, o olhar, os braços”¹ Na segunda série Xérox, *Mulheres*, as palavras delineiam o corpo. Olhos nos olhos, curvas nas curvas, sombras nas sombras, contorno do queixo, cintura. O corpo se dobra sobre si mesmo. Na década de 1980, um vídeo do poeta Arnaldo Antunes afirmava que o nome das coisas não são as coisas. Letícia caminha pelo lado inverso: as palavras são as coisas.

Ventre da alma
Ventre do espaço

ROSTO
que rosto é esse?

O rosto é um mapa, afirma o filósofo Gilles Deleuze. O rosto é a interface de um corpo que não se comunica. O rosto confunde, ilude. Não vemos nosso rosto. Vemos todas as partes do corpo, menos o rosto. O rosto é construção. Um fragmento com um outro fragmento com um outro fragmento. Boca, nariz, olhos. Aberturas do corpo vedadas pela artista. Então, que rosto é este? É desenho e não máscara, porque não esconde, mostra.

Em outro trabalho da mesma série *Mulheres*, Letícia reúne fisionomias de mulheres impressas em revistas e jornais, umas com perucas, outras sem, invertendo a situação do modelo, do manequim, na busca por mulheres parecendo manequins e manequins parecendo mulheres, ou uma sequência de mulheres com óculos com um conjunto de propagandas, de estereótipos do feminino. Letícia vira

¹ Artist’s testimony to the *Instituto de Pesquisa FAAP – Setor Arte*, Rio, June 1985

¹ Depoimento da artista ao Instituto de Pesquisa FAAP – Setor Arte, Rio, Julho 1985

fragment within another fragment. Mouth, nose, eyes. Body openings sealed by the artist. So what face is this? It is a drawing, not a mask, for it does not hide, it reveals.

In another work from the same series, *Mulheres*, Letícia brings together women's faces printed in magazines and newspapers, some wearing wigs, others not, reversing the status of the model, of the mannequin, in search of women who look like mannequins and mannequins that look like women, or a succession of women wearing glasses with a set of advertisements, of feminine stereotypes. Letícia turns the stereotype inside out with the same signs used in the construction of clichés: women's objects are subverted and even the faces are cut out and edited like models for use in situations to be outlined, like the happy smile, for example: the sentimental or generous mouth. Collages and montages are processes, or form strategies, used in the photocopies and mail art works of the artist. The mode of construction and the means to disseminate it disturb the media circuit by deconstructing and reconstructing its operations.

In another photocopy work, Letícia draws two brackets, one open, one closed, and within them writes *um me prende, outro me solta [one captures me, the other releases me]*.

From this tension, the works appear. What is closed and what is open, what is populated, what is desert. Could loneliness be the female condition? Between the husband, the children, chemistry and art, Letícia shuts herself in the closet and inaugurates, in this silent gesture, the existential, experimental and political video in Brazil.

A CASA [THE HOUSE]

Letícia Parente, artist, chemist and teacher, was married for twenty years, had five children, fourteen siblings and many friends. Besides knowing the so-called household chores such as cooking, sewing and caring for the children and her husband, this girl from Bahia could drive, was part of the catholic youth and worked as a chemistry teacher, at the *Universidade Federal do Ceará* and then at the *Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro* – and all of this in the Brazil of the 60s and 70s.

The videos made by the artist between 1975-82 show images that *do not* leave the *house*. Letícia Parente spins a delicate thread between the home, the body and the sensitive territory of art. With needle and thread, she sews Brazil in the sole, with a flatiron she reconstructs the positions of mistress and maid, of the clothes and of the body, with a hanger she shuts herself in the closet and with makeup she creates a mask that blinds. Every completed work adds to our lived experiences and intermingles with them. The house, then, is the family, religion, country: the house is everything and everybody at the same time. What we see is raw, unvarnished, and without secondary intentions.

Letícia does not adorn the moments of everyday life she chooses. She goes by the days that go by her. I am a thing in the middle of

o avesso do estereótipo com os mesmos sinais usados nas construções dos clichês: os objetos de uso feminino são subvertidos e mesmo os rostos são recortados e editados como modelos de uso em situações a serem delineadas como, por exemplo, o sorriso feliz, a boca sentimental ou generosa. Colagem e montagem são processos de uso no trabalho de arte xérox e postal da artista. Estratégias da forma. O modo de construção e o meio de propagá-la perturbam o circuito mediático ao desconstruir e reconstruir suas operações.

Em outra obra em Xérox, Letícia desenha dois colchetes, um aberto, outro fechado, e escreve *um me prende outro me solta*.

Desta tensão, surgem as obras. O que esta fechado e o que está aberto, o que é povoado, o que é deserto. Seria a solidão a condição feminina? Entre o marido, os filhos, a química e a arte, Letícia se tranca no armário e inaugura, no silêncio do gesto, o vídeo existencial, experimental e político brasileiro.

A CASA

Letícia Parente, artista, química e professora, foi casada 20 anos, teve 5 filhos, 14 irmãos e muitos amigos. Além de conhecer as ditas tarefas do lar, como cozinhar, costurar e cuidar de filhos e marido, a moça baiana dirigia carro, fez parte da juventude católica e trabalhava fora, como professora de química, na Universidade Federal do Ceará e, depois, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Tudo isto no Brasil da década de 60 e 70.

Os vídeos que a artista produziu entre 1975-82 mostram imagens que *não* saem de *casa*. Letícia Parente tece um fio sutil entre a casa, o corpo e o território sensível da arte. Com agulha e linha, ela costura o Brasil na sola do pé. Com o ferro de passar, ela refaz as posições entre patroa e empregada e entre roupa e corpo. Com o cabide, ela se guarda no armário e com a maquiagem inventa uma máscara que cega. Cada trabalho realizado acrescenta ao vivido e com ele se confunde. A casa é então a família, a religião, o país – a casa é tudo e todos ao mesmo tempo. O que vemos é cru, sem retoques, sem segundas intenções.

Letícia não enfeita os momentos do cotidiano que escolhe. Ela faz passar os dias que passam por ela. Eu sou uma coisa no meio das coisas, me tranco no armário, me estendo na tábua de passar... Ao mesmo tempo, subverto. A empregada passa a patroa e meu pé é a minha terra. Neste movimento reside a tensão que caracteriza a obra de arte, um olho que assiste ao que é, enquanto o outro insiste no que não é.

TELEFONE SEM FIO

Foi com um grupo de amigos artistas – Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarella, Ivens Machado, Miriam Dano-wski, Paulo Herkenhoff, Sônia Andrade – que Letícia realizou os primeiros vídeos. Na brincadeira entre amigos, em que uma palavra ou frase é dita de ouvido em ouvido, a alegria e a descontração do

things, I shut myself in the closet, I spread myself out on the ironing board... and at the same time, I subvert. The maid irons the mistress and my foot is my land. In this movement resides a tension that characterizes the work of art, an eye that watches what exists, while the other insists in what does not exist.

TELEFONE SEM FIO [BROKEN TELEPHONE]

It was with a group of artist friends – Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff, Sônia Andrade – that Letícia made her first video works. In this joke among friends, in which a word or sentence is whispered from ear to ear, the joy and the fun of the group is most impressive and exhilarating to those who witness its inaugural moment. *Telefone sem fio* registers this meeting that launches Brazilian video art.

PREPARAÇÃO I [PREPARATION I]

In front of a mirror, the artist inverts her own image, but it is not a top down view, it is blindness instead of vision. Letícia, like a woman who prepares her makeup before going out, carefully tends to every part of her face. First, she sticks an adhesive tape on her mouth and then outlines the lips on top. Then, she repeats the procedure on the eyes. The drawing on the patch recreates what it hides. Without speech or vision, the woman keeps on fixing her hair and then fixes her wide-open constructed eye and leaves the bathroom.

IN

How many times have we hung up clothes in the closet? And how many times didn't we wish to lock ourselves in the house or close the bedroom door? Isolation and enclosure are related to feelings of anxiety, but also to tranquillity and peace. The artist connects perceptions with objects. Why don't we hang ourselves with the clothes? Why not feel what it is like to be clothing? Why not stop feeling altogether? Why not store what we feel? She seems not to think, she is just doing one more daily task: in the everyday it is one thing after another. When she shuts the closet, the artist stores herself together with time.

CHILDREN

Letícia includes her children in several works and in different ways. André and Angela are shown in *Especular [Speculate]* and in *Quem piscou primeiro? [Who blinked first?]*. In both videos, the focus is on the exchange of words and gazes and the relation between them, almost like a joke or a bet or a game between siblings, appropriated through Letícia's precise, conceptual, poetic framing.

In *O homem do braço e o braço do homem [The man of the arm and the arm of the man]*, once again Letícia films her son, mimicking the movement of a gym's neon sign. This video is a collaborative work with her son, who also photographs some of his mother's other videos.

grupo é o que mais impressiona e contamina quem assiste a este momento inaugural.*Telefone sem fio* registra este encontro que inicia a videoarte brasileira.

PREPARAÇÃO I

Diante do espelho, a artista inverte a própria imagem, mas não se trata da visão de cima para baixo, trata-se da cegueira no lugar da visão. Letícia, cuidadosamente, como uma mulher que prepara a maquiagem antes de sair de casa, cuida de cada parte do rosto. Cola primeiro um esparadrapo na boca e contorna os lábios por cima. Depois, também por cima de cada olho, repete a operação. O desenho no esparadrapo refaz o que esconde. Sem fala e sem visão, a mulher continua armando o cabelo e fixa no espelho seu olho construído e bem aberto e depois deixa o espelho e o banheiro.

IN

Quantas vezes já penduramos roupas no armário? E quantas vezes não desejamos nos trancar em casa ou fechar a porta do quarto? O isolamento e o fechamento nos remetem às sensações de angústia, mas também à tranquilidade e à paz. A artista mistura percepções e objetos. Por que não nos pendurarmos juntos com a roupa? Por que não nos sentirmos roupa? Por que não deixar de sentir? Por que não guardar o que sentimos? Ela parece não pensar, ela está apenas fazendo mais uma tarefa do dia: no cotidiano, é uma coisa depois da outra. Ao fechar o armário, a artista se guarda com o tempo.

FILHOS

Letícia inclui os filhos em vários trabalhos e de maneiras distintas. André e Angela são mostrados em *Especular* e em *Quem piscou primeiro?* Nos dois vídeos, o foco é a troca, de falas e de olhares, a relação entre os dois, quase como uma brincadeira ou uma aposta, um jogo entre irmãos apropriada por um enquadramento preciso, conceitual e poético da artista.

Em *O homem do braço e o braço do homem*, mais uma vez Letícia grava o filho na brincadeira de simular o mesmo movimento do anúncio em néon de uma academia de ginástica. Este vídeo é uma coautoria com o filho, que também fotografa outros vídeos da mãe.

Os filhos, espalhados pela casa, falando, comendo, dormindo, conversando, são a origem da casa.

No audiovisual *Armário de mim*, Letícia coloca todos os filhos –, André, Ângela, Lia, Cristiana e Pedro – no armário e os fotografa.

TAREFA 1

Letícia deita sobre a tábua de passar diante da sua empregada que, tranquilamente, passa a ferro a patroa vestida, com a mesma atenção nos detalhes de quem passa uma roupa estendida e plana. A artista tem

The children, around in the house talking, eating, sleeping, chatting, are the origin of the house.

In the audiovisual work *Armário de mim [Closet of me]*, Letícia puts all her children – André, Ângela, Lia, Cristiana and Pedro – in the closet and photographs them.

TAREFA 1 [TASK 1]

Letícia lies on an ironing board in front of her maid who calmly irons her mistress, clothed, with the same attention to detail as someone who irons out a flat piece of clothing. The artist is calm like an empty suit; she doesn’t move, she doesn’t complain, she simply lies there. She is an ordinary piece of clothing, on any given day. There is no indifference, it is just another task accomplished. In the mistress-maid relationship there is no tension, just silent complicity.

NORDESTE [NORTHEAST]

The artist tries to take two snakes wrapped in a sheet out from a leather suitcase, to the tune of Caetano [Veloso]’s song *No dia em que eu vim me embora [The day I went away]*. The title and the song refer to a migrant North easterner, to the harshness of the droughts, and to the few provisions brought in suitcases. Letícia, from Bahia and Ceará, knows this Brazil of losses, which finds its refuge in the big cities. The video is colourful and musical, the form reinforces the theme’s drama, quasi played by the dragging of the suitcase and by the face of the artist, hidden behind her hands in the last image.

MARCA REGISTRADA [TRADEMARK]

Feet walking and crossing of legs reveal the sole of one foot to the camera. The hand appears with thread and needle, which stitch the words *Made in Brasil*. The stitches are tight as if it was a stretched out fabric. With no hesitation, Letícia weaves in her own skin the state of Brazil, a country made somewhere else, of foreign property, the Brazil of 1975 is alien to ourselves. The skin yields to the unstoppable pressure of the needle. There is no violence in this gesture, but courage and confrontation. Brazil is a strange house, being made up of others and our selves at the same time.

PREPARAÇÃO II [PREPARATION II]

Forms and vaccines rest in a line. Letícia gives herself the injections, one by one, against cultural colonialism, racism, and the mystification of politics and art in a criticism of the political context beyond Brazilian borders. Once again, the artist uses her own body as a support for the manifesto – as if vaccines could prevent the worst evils among us.

DE AFLICTI

A voice repeats the prayer: *Ora pro nobis, ora pro nobis, ora pro nobis*. With each repetition, a black and white photograph of hands

a calma de uma roupa vazia, não se move, não reclama, permanece. Ela é uma roupa qualquer, num dia qualquer. Não há indiferença, é apenas mais uma tarefa cumprida. Na relação entre a patroa e a empregada não há tensão, apenas uma cumplicidade muda.

NORDESTE

A artista tenta tirar duas cobras enroladas em lençol dentro de mala de couro, ao som da música de Caetano, *No dia em que eu vim me embora*. O título e a música nos levam a um Nordeste retirante, ao desgaste da seca e à provisão pouca trazida nas malas. Letícia, baiana e cearense, conhece este Brasil de perdas que encontra refúgio nas grandes cidades. O vídeo é colorido e musical, a forma reforça a dramaticidade do tema, quase interpretado pelo arrastar da mala e pelo rosto da artista escondido por suas mãos na última imagem.

MARCA REGISTRADA

Os pés caminham e, depois, as pernas que se cruzam mostram para a câmera parada a sola de um dos pés. A mão surge com a linha e a agulha que costura as palavras *Made in Brasil*. Os pontos são firmes como se fosse em um tecido estendido. Sem qualquer hesitação Letícia tece na própria pele o estado do Brasil, um país feito fora daqui, propriedade estrangeira, o Brasil de 1975 estranho a nós mesmos. A pele cede à pressão da agulha que não para. No gesto não há violência, mas coragem e enfrentamento. Brasil é uma casa estranha, nós e outros ao mesmo tempo.

PREPARAÇÃO II

Formulário e vacinas alinhadas. Letícia aplica uma a uma injeções contra o colonialismo cultural, o racismo, a mistificação da política e da arte. É a crítica ao contexto político para além das fronteiras brasileiras. Mais uma vez, a artista usa o próprio corpo como suporte do manifesto. Como se vacinar pudesse prevenir os piores males entre nós.

DE AFLICTI

A voz repete a oração. *Ora pro nobis, ora pro nobis, ora pro nobis*. A cada repetição a fotografia em preto e branco das mãos entrelaçadas na reza é trocada por outra, que também reza. A voz da artista é rouca e pede *Ora pro nobis*. Nesta prece, a luz surge e desaparece. Na reza não se reza, não há pedidos ou agradecimentos, apenas a ladainha que sussurra, que comove, que aflige. Na repetição dos gestos e da reza há apenas o sentimento da prece.

Letícia Parente olha a casa. Do afastamento e da proximidade deste olhar surgiram alguns dos primeiros vídeos da arte brasileira, vídeos curtos, agudos, breves como relatos íntimos, que vão além da cotidianidade dos atos que abrigam, ao apontar para o que está no avesso dessas ações, o acolhimento da poesia que se repete ao longo do dia.

clasped in prayer is exchanged for another, also of hands in prayer. Leticia's voice is hoarse and beseeches: *Ora pro nobis*. In this prayer the light comes and goes. In this prayer no one prays, there are no requests or thanks, just a litany that whispers, touches, afflictions. In this repetition, there is only the feeling of prayer.

Leticia Parente looks at the house. From the remoteness and proximity of this gaze some of the first Brazilian video works appeared. These short, sharp videos, brief like intimate narratives, go beyond the everyday nature of sheltering actions though pointing at that which is on the reverse of these actions: the welcoming of a poetry that is repeated throughout the day.

INSTALLATION

MEASURES

A set of stations to test blood type, attention, vision, resistance to pain, body type, weight, height, breathing, secret measures. After data collection, the visitor proceeds to the exhibition of data previously collected from newspapers and publications such as the Book of Records, and compares the information. The movement is timed by a voice that insists on measuring the flow of time. The call for a participatory public and the humour of the information about the records create a new environment in Brazilian art. Measures was a true experimental laboratory in a museum and the first art and science installation that we know of in Brazil. The subject of the body is at the front line of this project. What body is this? What does it have in common with others? Is it a model or a copy? Is it individual or collective? It is the body of experience, produced like one more product with brands and standards, tested like a machine for breathing and resisting.

INTERACTIVE ART

RÁ BRASIL

In 1984, Leticia created a flat structure with transparent test tubes, forming the map of Brazil. With each visitor's touch, the colour of the liquid inside changed through chemical reactions. For a second time Leticia uses Brazil for the title of a work, this time in the form of an interactive object powered by the energy of the public. The artist experiments with chemical reactions that can be triggered by the body as an energy field. The movements of colours and shapes that construct the peculiar fluid images are drawn by an action that becomes internal to the work itself.

In this experiment, Leticia created interaction from gesture, making a relationship with the viewer such that without touch there would be no change, colour or movement. Having already invited viewer participation with *Medidas*, Leticia now includes the viewer's activity itself as part of the artwork.

INSTALAÇÃO

MEDIDAS

Um conjunto de estações para medir tipo sanguíneo, a atenção, a visão, a resistência a dor, o tipo físico, o peso, a altura, a respiração, as medidas secretas. Depois da coleta dos dados, o visitante segue para a exposição de outros dados previamente coletados de jornais e publicações como o livro dos recordes e relaciona as informações. Movimento cronometrado por uma voz que insiste em contar o tempo que passa. A convocação por um público participativo e o humor das informações dos recordes gera um ambiente novo na arte brasileira. Um verdadeiro laboratório experimental em um museu, a primeira instalação de arte e ciência de que se tem notícia no Brasil. Nela o pensamento do corpo ocupa a linha de frente do projeto. Que corpo é este? E em que se relaciona com os outros? É um modelo ou uma cópia? É individual ou coletivo? É o corpo da experiência, produzido, como um produto a mais com marcas e padrões, testado como uma máquina para respirar e resistir.

ARTE INTERATIVA

RÁ BRASIL

Em 1984, Leticia cria uma estrutura plana com tubos de ensaios transparentes compondo o mapa do Brasil. Ao toque do visitante, a cor do líquido no interior dos tubos se modifica por meio de reações químicas. Pela segunda vez, Brasil é parte do título de uma obra da artista. Agora na forma de um objeto interativo movido pela energia do espectador. A artista experimenta as alterações químicas que podem ser provocadas pelo próprio corpo como campo de energia. O movimento de cores e formas na construção de uma imagem particular e fluida desenhada por uma ação que se torna interior à obra.

Nesta experiência, Leticia cria uma interação a partir do gesto, sem o toque não há mudança, cor ou movimento. Trata-se de uma obra interativa ao se construir na relação com o espectador. A artista que já havia, na instalação Medidas, convocado este espectador a participar do processo da obra, agora inclui a sua ação como parte da obra.

PELO CORREIO

Leticia Parente tenta enviar a si própria pelos Correios, como obra de arte postal, para participar da XVI Bienal de São Paulo, em 1981. Não sendo permitida a experiência, a artista registra em vídeo o próprio rosto carimbado com o endereço da Bienal.

A artista participa da Arte Postal brasileira também com o envio das suas séries Xérox. Algumas delas descritas acima.

Correio, telefone, jornal, televisão, vídeo foram meios usados pela artista como maneira de problematizar os próprios meios, e não apenas como veículos da comunicação, mas também da arte. Leticia

BY MAIL

In 1981, Letícia Parente attempted to send herself by mail, like a mail artwork, in order to take part in the 16th São Paulo Art Biennial. Not having been allowed to do so, she instead videotaped her own face stamped with the address of the Biennial.

The artist took part in Brazilian Mail Art further by mailing her series of photocopies (many described above).

Mail, phone, newspaper, television and video were the means used by the artist as a way to question her own means, not only as vehicles of communication, but also of art. Letícia is a true multimedia artist, not only by appropriating these as means of expression, but also by questioning the boundaries and creating connections between them.

At least one third of Letícia Parente’s video works are missing. *Verde Desejo [Green Desire]* (1983) showed a boy climbing a coconut tree and hunger in the city. *Volta ao redor do Globo [Around The Globe]* (1981) showed a journalist with the newspaper *O Globo* moving in ritualistic gestures. *Onde [Where]* (1978, in collaboration with André Parente) recorded a television transmitting an image of what was being recorded as a looped feedback in real time. In *A chamada [The phone call]* (1978), Letícia called herself and answered the call on another phone, in one further displacement by this artist of media. Two rooms are connected by both the telephone and the presence of the artist, who short circuits the system provided for two-way communication. By changing it to one-way, she generates another kind of loop – one around herself. In *Pontos [Dots/Stitches]* (1975), the drawing of a pen, cut out and sewn onto the index finger, is used to make a dot on a piece of paper. Once again Letícia insists on the gestures of writing using needle and thread. These are just a few of the videos described in the documents from the artist’s archives, but there are other videos that only exist in stories, like one involving her daughter Cristiana Parente, who filmed mixing colours in a blender for the making of a work that is also lost.

Still, this extant collection of videos produces a unique collection in Brazilian video art and maintains, today, the gestures of an artist who was at home in the arts.

Katia Maciel

é uma verdadeira artista multimeios, não apenas por se apropriar destes como meio de expressão, mas por questionar os limites entre eles, relacionando-os.

Pelo menos um terço da obra de Letícia Parente em vídeo está desaparecida. *Verde Desejo* (1983) mostrava um menino em um coqueiro e a fome na cidade, *Volta ao redor do globo* (1981) um jornalista com o jornal *O Globo* em gestos ritualísticos, *Onde* (1978 em coautoria com André Parente) gravava a televisão transmitindo a imagem do que estava sendo gravado como um feedback em loop em tempo real. Em *A chamada* (1978), Letícia telefonava para si mesma e atendia a chamada em outro aparelho, em mais um deslocamento da artista dos meios de comunicação. Dois espaços são conectados pelo telefone e pela presença da artista, que curto-circuita o sistema de comunicação previsto para a comunicação em dois sentidos e que a artista transforma em um único sentido, gerando outra forma de loop, agora em torno de si mesma. Em *Pontos* (1975), uma caneta desenhada e recortada é costurada no dedo indicador e com ela um ponto é inscrito no papel. Mais uma vez, a artista insiste no gesto da escrita com agulha e linha. Estes são apenas alguns dos vídeos descritos entre os documentos dos arquivos da artista, mas também houve outros que existem apenas em relatos, como o da filha Cristiana Parente, que registrou a mistura de cores no liquidificador na feitura de um trabalho também perdido.

Ainda assim, o conjunto de vídeos existentes gera um repertório único na vídeo arte brasileira e guarda, hoje, os gestos de uma artista que na arte se sentia em casa.

Katia Maciel

THE VIDEO ART OF LETÍCIA PARENTE

I revisit by memory, back to Leticia Parente's exhibition at the MAM [Museum of Modern Art] in Rio, in 1976: the measuring of the tame body and the artistic rebellion that transforms it, the matter of thought made visible.

Michel Foucault outlined the history of the disciplinary procedures from nineteenth century Europe, especially the discourses of truth production and the systems of power and subjectification. In *Medida [Measure]*, art means resistance against discipline. It is an intervention that happens in the present, and a break with the idea, still current at that time, that art is drawn from inspired intuition and the excellence of form.

Letícia's works do not yield ground, however, to the discursive logos. Rather, she plans an experience that takes notes, solicits or promotes a physical or mental activity. The ideational categories – for example, the science of body measurements, its statistical procedures and the critique of humanistic knowledge in Foucault's conception of disciplinary society – cannot be taken as work principles to which a sensory experience should conform. Science and pseudoscience mutually cross into each other, unresolved, in the interpretation and participation that the work of art invites the viewer to carry out, as a possible route. It is for art, for its normalized reception, a return to the experience: a time and place provided for discovery, and not a didactic route describing origin and destination.

It is not a matter of analysing – others have already ably done that – the various devices that Letícia created, by different means and tactics, to unleash her interventions. It is a matter of extracting from them her strategy for poetic action, undoubtedly connected, on the one hand, to her scientific interests and critical view of society, and on the other hand, to the context of her artistic practice and the situation of the arts at the time.

We will focus on her well-known video works, articulating two different dimensions: the mode of presentation, both of images and sound, and the kind of thought that this mode implies, specifically the more than secular question about the use of the concept in art and its self referential character, which returns to the subject in its now uncertain subjectivity.

The historical need to re-examine forms of articulating between feeling and thinking is one of the dynamos that power repeated views of her work. This need opens perspectives to understand the metamorphoses of art, its practices and theories, or rather of understanding art as metamorphosis, in the temporality of its passages and transitions, not submissive to mere historical determination of aesthetic, social and political forms – a piece of pure time.

If these works register the configuration of forces in the confusion between body and object, subject and world, they do not aim, as I said, at illustrating the interpretive ideas of Western history, nor at

Revisito-me, de memória, na exposição de Letícia Parente, no MAM do Rio, em 1976: as medidas do corpo dócil, a rebeldia da arte que as transforma, a matéria de pensamento no visível.

Michel Foucault descrevera os procedimentos disciplinares durante o século XIX, na Europa, em especial os discursos de produção de verdade e os dispositivos de poder e subjetivação. Em *Medidas*, a arte aparece como resistência à disciplina. É intervenção localizada no tempo presente e também ruptura com uma concepção, ainda vigente àquela época entre nós, da arte como intuição inspirada e excelência da forma.

Os trabalhos de Letícia não cedem terreno, porém, ao logos discursivo. A artista cria, antes, um plano de experiência que anota, solicita ou promove uma atividade física e mental. As categorias ideativas – por exemplo, a ciência das medidas dos corpos, seus procedimentos estatísticos e a crítica dos saberes humanistas na concepção de sociedade disciplinar de Foucault – não podem ser tomadas como princípios da obra a que a experiência sensível deveria conformar-se. Ciência e pseudociência entrecruzam-se, sem solução, na *leitura* e na *participação* que o trabalho de arte convida o espectador a cumprir, como um trajeto possível. Trata-se, para a arte, para sua recepção normalizada, de um retorno à experiência: lugar e momento de descoberta e não origem e destino de um percurso didático.

Não se trata aqui de examinar – outros já o fizeram, e bem – os diversos aparatos que Letícia montou, por meios e seguindo táticas diferentes, para desencadear suas intervenções. Trata-se de extrair deles uma estratégia de ação poética, sem dúvida ligada, de um lado, a seus interesses científicos e a sua visão crítica de nossa sociedade e, de outro, ao contexto de sua prática artística e à situação da arte naquela fase histórica.

O interesse recairá em sua conhecida produção de videoarte, na articulação de duas dimensões: o modo de apresentação das imagens, tanto visuais como sonoras, e o tipo de pensamento que esse modo implica, em especial a questão, mais que secular, do uso do conceito em arte e de seu caráter reflexivo, que retorna ao sujeito em sua agora incerta subjetividade.

A exigência histórica de reexaminar formas de articulação entre sentir e pensar é um dos dynamos que movimentam a revisitação da obra da artista, que abre perspectivas para compreender as metamorfoses da arte, de sua prática e de sua teoria, ou melhor, da arte como metamorfose, na temporalidade de suas passagens e transições, insubmissa à mera determinação histórica de formas estéticas, sociais e políticas. Um pouco de tempo puro.

Se os trabalhos da artista registram configurações de forças, no entrevero de corpo e coisa, sujeito e mundo, não visam, como dissemos, a ilustrar ideias interpretativas da história do Ocidente, nem a deduzir delas produtos de arte. E acrescento: a artista não obedece à lógica do design.

deriving artistic products from it. I would also add that the artist does not follow the logic of design.

Let me explain: an important part of current artistic production conforms to intentions that contain, following their instructions, the expected final result. This will then be offered to the viewers – spectators or participants – for them to process according to the rules of direction for use. The indeterminate ambiguity of many works of contemporary art function in two different ways: either as a component that is integrated within the prescribed use, or as an unimportant residue of the natural empiric multiplicity of interpretations. To carry out the comprehension of the work and the participation within it, cause and effect should be foreseen, that is, conceptualized and communicated with words or other decoder signals, referring to the internal domain of art or to the social environment.

The problem of the concept's role in art – not only, at that time, in conceptual art as a historical movement – presented unprecedented developments in our country. The art of the 1970s, as understood by Letícia Parente and other artists, shows an original inclination towards the integration of idea and composition: sensorial experience that does not bow to the allure of a beautiful appearance, or to the dictates of critical thinking. In the rigour of its proposals, the art of Letícia links the image given through the senses with a thought that goes beyond the repertoire of governing ideas, explanatory conceptual matrices or conceptual justifications.

The ideas are introduced together with other materials and take on new meanings, dependent on the internal context of the work, before they are articulated with the personal and social situation in which they exist. Concepts are subjected to the senses, as work material, that is, as raw material to be transformed. They do not serve as models or organizational patterns for sensorial learning. They are given to the senses by means of the senses, in the space and time of experience. Philosophical, political or religious formulations reveal creases that can be welcomed into the poetic element of the work.

Faced with proposals for contemporary artworks, many criticize the need for explanatory texts to aid comprehension. For Letícia, the text is not explanatory, because it is not external to the work – it is indicative and belongs to it. It is one of its often early and triggering moments. This characterizes it as part of the event of the artwork. It is correct to reinstate it as such, as a material constituent among others.

On the one hand, if the artist prevents the idea from serving, that is, giving prominence, to the existence of the work as an external justification, on the other hand, the experience of a game intrinsic in art is not to be confused with the experience offered by video games or gadgets. Throughout the artist's work, criticism and humour establish the difference.

However, I do not believe that there was a need for Letícia to explicitly question the place of the idea and the game in art. The practices of

Explico: uma parte importante da produção artística atual conforma-se a um desígnio que contenha, desde suas instruções, o resultado final projetado. Este será, então, oferecido ao público – espectador ou participante – para que o processe de acordo com as regras de um modo de usar. A indeterminação e a ambiguidade de muitos dos trabalhos de arte contemporâneos funcionam de duas maneiras: ou como componente integrado ao uso prescrito ou como resíduo sem importância da natural multiplicidade empírica das leituras. Para efetivar a compreensão da obra e a participação nela, causas e efeitos devem estar previstos, isto é, conceituados e transmitidos por palavras ou outros sinais decodificadores, referidos ao âmbito interno da arte ou ao entorno social.

O problema do papel do conceito em arte – e não apenas, na época, da arte conceitual como movimento histórico – apresenta desdobramentos inéditos em nosso país. A arte dos anos 1970, tal como compreendida por Letícia Parente e outros artistas, expõe a originalidade de um encaminhamento quanto à integração da ideia à composição da obra: experiência do sensível que não se curva seja ao fascínio da bela aparência, seja aos ditames do pensamento crítico. No rigor de suas propostas, a arte de Letícia enlaça a imagem sensível a um pensamento que vai além do repertório de ideias diretoras, matrizes explicativas ou justificativas conceituais.

As ideias entram ali ao lado de outros materiais e ganham novas significações, dependentes do contexto interno da obra, antes de se articularem à situação pessoal e social em que se inscrevem. Conceitos são submetidos à sensibilidade, como material de trabalho, isto é, matéria-prima a ser transformada. Não servem como modelos ou padrões de organização para o informe sensível. São *dados à e por meio da* sensibilidade, no espaço e no tempo da experiência. Formulações filosóficas, políticas ou religiosas indicam dobras que podem ser acolhidas no próprio elemento poético da obra.

Diante de propostas contemporâneas de arte, muitos criticam a necessidade de textos explicativos para sua compreensão. Em Letícia, o texto não é explicativo porque não é exterior à obra, mas um indicativo que a integra. É um de seus momentos, muitas vezes iniciais e desencadeadores. Isto o caracteriza como parte do acontecimento da obra. Cabe, a cada vez, reintegrá-lo como tal, como constituinte material entre outros.

Se, por um lado, a artista evita que a ideia, para dar relevância à existência do trabalho, passe a servir de justificativa exterior, por outro lado, a experiência de jogo, própria da arte, não se confunde com aquela proporcionada por *games* ou *gadgets*. Ao longo da obra da artista, a crítica e o humor estabelecem a diferença.

Não creio, porém, que houvesse necessidade, para Letícia, de uma explicitação da questão do lugar da ideia e do jogo na arte. A prática dos criadores mais significativos do período preocupa-se, antes, com produzir uma abertura corajosa para a concepção e o destino da arte. Os trabalhos de Letícia, ao veicularem novas propostas e

the most significant creators from the period are concerned, rather, with producing a brave opening for the conception and the fate of art. The work of Leticia, in transmitting new proposals and using media and techniques different from those found in the so-called visual and plastic arts, introduce open experiences in the field of art.

Interactivity, in the new artistic practices that were formed in the period, makes the passive spectator a participating agent, who should not only receive the sensorial impact to elaborate the artwork, but build within the mind or by gestures his own work of art, that is, do it in such a way that it will indicate a meaning, integrating itself in this way within the process.

Each aesthetic choice and reception of an artwork, when it is accompanied by a poetics – a way of doing – requires interactivity. Action and passion respond to each other and complement each other and this implies mutual activity – the senses, emotions, and intellect – simultaneous or deferred. The issue here is different: new forms of interaction that different poetic devices introduce in the appreciation of art.

For the purpose of interfering with the cultural circuit and the market, the art of the period to which Letícia belongs is social, not an ideological or political art in the common sense. To this end, she puts new courses of action to the test in her use of technology, which, far from being worshipped as an index of progress, is intentionally burdened with poor significance. This requires that reception be more than mere conformity to the formal excellence of employed techniques.

It is true that the artists among us who first experimented with video did not master the language of cutting and editing established by classical narrative cinema. In any case, they had no intention whatsoever to use, in their video works, well-established formulas in addition to the technical limitations of the new medium.

Avant-garde or *engagé* filmmakers sought to expose the traditional mechanisms used in filmmaking in order to criticize or subvert them. This was not, besides, the concern of our visual artists – of whom the filmmakers regarded as incompetents meddling with other people's affairs, in a moment when the credo in a specialty of the arts and of different genres or techniques in each of them was still maintained.

The freedom to deal with the new technology of video, without caring about the languages of established canons and procedures, is nourished in Letícia's work not by the desire for a new way to describe and narrate – a question from cinema when not exhausted by linguistic considerations finds in them its own axis – but by the belief in the efficacy of a way to shake habits of enjoyment and comprehension inside her art. In order to criticize and subvert behaviours and institutions, the artist breaks with the boundaries that are specific to her own practice. For her, it is not a new audiovisual language, but a new body in the world and a new subject in the body.

utilizarem meios e técnicas diferentes daqueles encontrados nas chamadas artes plásticas e visuais, introduzem, no campo da arte, experiências em aberto.

A interatividade, nas novas práticas artísticas que se atualizam no período, faz do espectador passivo um agente participante, que deve não apenas receber o impacto sensível para elaborá-lo, mas construir, na mente ou nos gestos, o próprio trabalho de arte, isto é, efetuar-lo para que indique um sentido, integrando-se, por esta via, ao processo.

Toda *estética* – toda recepção do trabalho de arte, que tem por complemento uma *poética*, um modo de fazer – exige interatividade. Ação e paixão se respondem e se complementam e isto implica em atividade mútua – sensível, emotiva, intelectual – diferida ou simultânea. A questão aqui é outra: a das novas modalidades de interação que os diferentes dispositivos poéticos introduzem na apreciação da arte.

Com o propósito de interferência no circuito e no mercado, a arte do período a que Letícia se articula é uma arte social, mas não ideológica ou política, no sentido corrente. Para tanto, a artista põe à prova novos meios de ação no uso da tecnologia. Longe de esta ser incensada como índice de progresso, a ela é imposto um sentido conscientemente pobre, que exige da recepção mais do que a conformidade à excelência formal no trato das técnicas de feitura.

É certo que os artistas que primeiro experimentaram o vídeo entre nós não dominavam a linguagem do corte e da montagem, institucionalizada pelo cinema narrativo clássico. De qualquer maneira, estavam longe de pretender aplicar a seus trabalhos em vídeo, para além das limitações técnicas do novo meio, fórmulas consagradas.

Cineastas engajados ou de vanguarda procuravam expor os mecanismos tradicionais de construção do filme para criticá-los e subvertê-los. Não era essa, tampouco, a preocupação de nossos artistas plásticos – que os cineastas olhavam, por vezes, de viés, como incompetentes metidos em seara alheia, num momento em que ainda se mantinha a crença na especificidade das artes e, no interior de cada uma delas, dos diferentes gêneros ou técnicas.

A liberdade de lidar com a nova tecnologia do vídeo, sem se importar com cânones e procedimentos estabelecidos de linguagem, nutre-se, em Letícia, não do desejo de uma forma nova de descrever e de narrar – questão do cinema que, se não se esgota em considerações de linguagem, encontra nelas seu eixo –, mas na convicção da eficácia de um modo de abalar hábitos de fruição e compreensão no interior da arte que pratica. Para criticar e subverter comportamentos e instituições, a artista rompe os limites *específicos* de sua própria prática. Trata-se, portanto, para ela, não de uma nova linguagem para o audiovisual, mas de um novo corpo no mundo e de um novo *sujeito no corpo*.

A rebeldia é, à época, um valor de combate que acaba por atingir todas as linguagens tradicionais. A crítica diante do que se consi-

Rebellion had at that time a combat value that ended up influencing all traditional languages. The criticism from before of what is considered of good taste or good quality rebels; in the case of filmmakers, against the established language, in the case of visual artists, against established ways of artistic creation – drawing, printmaking, painting, sculpture, with photography soon being added to the list. The two ways in which to deal with the visual representation crisis – from the still specific territories of the visual arts and cinema – will exert mutual influence on each other and blur boundaries.

Letícia soon realizes that expression is no longer rooted in the creative subject or in the domain of languages and techniques, but in a socially troubled and unjust world commanded by technological advances, where it is necessary to propose local tactics of poetic action. The small series of interventions on the tame and disciplined body aim to make an insurgence in the field of the affects, at a moment when there is a decline in the grand narratives that explain reality.

In reference to context, we must also include the revival of the feminist movement in the 1970s in Brazil, which involved both artistic and political manifestations. The change from a belief in the historical role of the working masses to a commitment with local struggles, in the light of themes of interest for society as a whole or for symbolic minority groups, targets conducts of resistance and transformation.

The video art of Letícia Parente surprises us with its simplicity and topicality, the paradox of a nearly timid forcefulness. The humility of everyday activities – sewing, ironing clothes and putting them in the closet – is subverted. Everyday gestures, often reserved to the domestic duties of women or to the amusement of children, are the reference for a process of disjunction: there are discrepancies between the expected and the visible image, between the ordinary and the uncanny.

The credits are amateurish, many of them handwritten on a card-board. This choice is clear and resembles the Italian *Arte Povera* in late 1960s and its influence on the direct practice of a photography, which does not seek the mere manipulation of effects.

In order to understand such procedures, which do not stem from ignoring traditional language or from the lack of access to competent editing techniques, it is necessary to contextualize them within the framework of that quest, by the artists from that time, for new proposals in art. The period registers multiple denominations for these: video art, conceptual art, *arte povera*, mail art, body-art, to mention just a few examples that are close to the Letícia's practice.

The naïve appropriation of a new technology and its limits thus points out to a break with the audiovisual editing, with its cuts and continuities, and the incorporation of certain tactics of constructing graphics and motion used in some of the early art films.

Many of the videos were not edited at all: a long take follows the unfolding of an entire action. The montage happens in the shot; the

dera de bom gosto e de qualidade se insurge, no caso do pessoal de cinema, contra a linguagem estabelecida e, no caso dos artistas plásticos, contra os meios consagrados do fazer artístico – desenho, gravura, pintura e escultura –, aos quais se vinha juntar a fotografia. As duas maneiras de encaminhar a crise da representação visual – a partir de territórios ainda específicos, o das artes plásticas e o do cinema – irão se influenciar mutuamente e esbater fronteiras.

Letícia cedo percebe que a expressão não se enraíza mais no sujeito criador ou no domínio de linguagens e técnicas, mas em um mundo socialmente conturbado e injusto, ordenado pelo avanço da tecnologia, a que é necessário propor táticas localizadas de ação poética. Essas não precisam pretender grandes objetivos de mudança para serem eficazes em seu âmbito de ação. As pequenas sequências de intervenções no corpo dócil e disciplinado visam à insurgência no campo dos afetos, no momento em que declinam as grandes narrativas explicadoras da realidade.

Dentro da referência ao contexto, é preciso também incluir a renovação do movimento feminista, nos anos 1970 no país, que envolvia manifestações artísticas e políticas. Passagem de uma crença no papel histórico das massas trabalhadoras para o empenho em lutas situadas, à luz de temas de interesse da sociedade como um todo ou de segmentos simbolicamente minoritários, a visar condutas de resistência e de transformação.

A videoarte de Letícia Parente surpreende pela simplicidade e atualidade. Paradoxo de uma contundência quase tímida. A modéstia dos atos cotidianos – costurar, passar roupa, guardá-la no armário – mostra-se subvertida. Gestos corriqueiros, reservados por vezes às funções domésticas da mulher no lar ou à diversão das crianças, são referência para uma operação disjuntiva: há divergência entre a imagem suposta e a imagem visível, entre o comum e o insólito.

Os créditos são amadores, muitos deles manuscritos numa cartela. A opção é clara e lembra a *arte povera* italiana do final dos anos 1960 e sua influência na prática direta de uma fotografia que não busca a manipulação dos efeitos.

Para entender tais procedimentos, que não decorrem da ignorância da linguagem tradicional ou da impossibilidade de contar com uma edição competente, é preciso contextualizá-los no quadro daquela busca, realizada pelos artistas da época, de novas propostas de arte. O período registra múltiplas designações para estas: videoarte, arte conceitual, *arte povera*, arte postal, *body art*, para ficar em alguns dos exemplos próximos à prática da artista.

A apropriação *naïve* de uma nova tecnologia e de seus limites assinala, portanto, a ruptura com a edição audiovisual, com seus cortes e continuidades, e retoma certas táticas de construção, gráfica e de movimento, dos primeiros filmes de arte da história do cinema.

Muitos dos vídeos não apresentam corte algum: um único plano acompanha o desenrolar de uma ação inteira. A montagem é interna

framing of parts or fragments signals, without ambiguity, the technical nature of the medium employed in the production of the images. We are in front of a “reality for the camera”. The close-ups of the body – often the artist or her characters are not shown in full – explore and intensify a feature that cinema creates: the equivalence between the object and the living, the stone and the tree, the scenery and the actors.

The video *In* shows a woman who enters the closet being assimilated among her own clothes. An empty interior will be filled with the body plus its covering. Instead of showing content for use and for the exhibition to others, the closet reverts its function and becomes the hideout for a body-garment.

In *Tarefa 1 [Task 1]* the traditional clothes ironing in the domestic environment becomes the ironing of this second skin like a body wrapper. The artist, fully dressed, lies down on the ironing board. The face of the servant is not shown, only her obstinate movement on the fabric and the body, as if she ignored the peculiarity of the situation. The framing focuses on what matters from a continual and repetitive, as well as uncommon act. Such proximity gives the spectator the feeling of participation both in the recognition of the content of the action and, at the same time, in the rejection of it, because he sees what he is not used to, he sees what should not happen.

In Leticia’s videos, the workmanship must yield to what she thinks: for example, the historical time of the house and the homeland which is inscribed, through the emotions, in her own body and in the image of this body. The body that is the place of the videos, the home they choose. The expressive figures – faces, eyes, arms and legs, hands and feet – engage in tasks and postures with sobriety and determination. The technical apparatus is put at the service of the record, where the exhibition of its own devices is not appropriate.

Preparação I [Preparation I] shows a woman applying makeup in front of a mirror. She hides her mouth and eyes with plasters, on which she draws ersatz mouth and eyes. This artificial face, now mute and blind, no longer serves the game inherent to cosmetics, that of hiding in order to better present oneself. Resulting from this pantomime, that is, from the presentation (in this case, presenting oneself to the gaze of others), the masked image shows something that in the end hinders any presentation.

The works do not intend to illustrate the themes: *Marca registrada [Trademark]* (stitching the sole with the expression *made in Brasil*, with an “s”) or the vaccines from *Preparação II [Preparation II]* are protocols for experimentation. The videos want to show and experiment, not to argue. The declarations of principles about so many important themes – economic dependence, cultural alienation, different forms of domination, the situation of women in society, the relation with her own and with someone else’s body, the home or the country – become declarations of facts. The machines certify these visual, verbal, and imaginary facts. Therefore, by verifying the fact and opening it up for inter-

ao plano e o enquadramento de partes ou fragmentos assinala, sem ambiguidade, a natureza técnica do meio empregado para produzir a imagem. Está-se diante de uma “realidade para a câmera”. Os *closes* do corpo – quando, com frequência, a artista ou suas personagens não aparecem inteiras – exploram e intensificam uma característica que o cinema produz: a equiparação entre os objetos e os viventes, a pedra e a árvore, o cenário e os atores.

In assimila a mulher que entra no armário à sua própria roupa. Uma interioridade vazia será preenchida pelo corpo e seu invólucro. Ao invés de mostrar um conteúdo para o uso, a exibição *para os outros*, o armário inverte suas funções e torna-se o esconderijo de um corpo-vestimenta.

Em *Tarefa I*, a tradicional passagem de roupa a ferro no ambiente doméstico transforma-se na passagem desta segunda pele como envoltório do corpo. A artista deita-se vestida sobre a tábua de passar. O rosto da serviçal não aparece, apenas seu movimento obstinado sobre o tecido e o corpo, como a ignorar a situação inabitual. O enquadramento recorta de perto o que interessa de uma ação contínua e repetida, além de incomum. Tal proximidade dá ao espectador a sensação de participar tanto do registro quanto do conteúdo da ação e, ao mesmo tempo, de recusá-los, porque vê o que não está acostumado a ver, o que *não pode ocorrer*.

Nos vídeos de Leticia, a técnica deve dobrar-se ao que ela tem a pensar: por exemplo, o tempo histórico da casa e da pátria, que se inscreve, por meio dos afetos, no corpo próprio e na imagem desse corpo. Corpo que é o lugar dos vídeos, o domicílio que eles elegem. As figuras expressivas – rostos, olhos, braços e pernas, mãos e pés – dedicam-se a tarefas e posturas com sobriedade e determinação. O aparato técnico põe-se a serviço do registro, no qual não cabe a exibição de recursos próprios.

Preparação I mostra a mulher ao se maquiar diante do espelho. Ela oculta a boca e os olhos com esparadrapo, sobre o qual desenha, em substituição, nova boca e novos olhos. O rosto artificial, agora mudo e cego, não serve mais ao jogo de esconder para melhor mostrar, próprio da maquilagem. Resultante da pantomima, isto é, de um ato de representar (no caso, de se representar no espelho, de se apresentar ao olhar dos outros), a imagem mascarada mostra aquilo que acaba por tornar inviável qualquer representação.

As obras não pretendem ilustrar os temas: *Marca registrada* (costura na planta do pé da expressão *made in Brasil*, com “s”) ou as vacinas de *Preparação II* são protocolos de experimentação. Os vídeos querem mostrar e experimentar, não argumentar. As declarações de princípio sobre tantos temas importantes – a dependência econômica, a alienação cultural, as diferentes formas de dominação, a situação da mulher na sociedade, as relações com o próprio corpo e o corpo do outro, a casa ou a pátria – transformam-se em declarações de fato. São fatos, visuais, verbais, imaginários, que a máquina atesta. Por isso mesmo, ao constatar o fato e abri-lo à leitura, o feito não será político-ideológico, mas o efeito, sim, este é, sempre, poético.

pretation, the achievement is not meant to be political-ideological, but the effect, indeed, is always poetic.

To view this structure as intrinsic allows us to emphasize, in the work of Letícia Parente, the ambiguity and plurality of their meanings. The question of the artist's intentions – *what did she want exactly with that?* – has no single possible answer, or no answers at all. The work purposefully creates noises and distortions in current communication, as shown in the first video of the group of which she was part. *Telefone sem fio [Broken telephone]* (1976), a childhood game, is a form of interference that produces difference and absurdity – not a higher meaning – and provokes laughter from the participants because of the misunderstandings caused by imperfect hearing. Against a background of ambient sound, words and sentences are collected from the participants, with no regard for their meaning: passion fruit, *Maracangalha*, cha-cha, *Chuchu Beleza*, Marrakesh, Antwerp.... Structured language is called into question. The circuit opens up and results in something haphazard, up till exhaustion and disinterest, that is, into the impossibility over a longer period of time, to make noise prevail over articulate communication.

The artist sets up unusual situations, in which the viewer is involved and even questioned. The game of who blinked first is subverted: the image of the characters, a boy and a girl facing the camera, is a reflection in a television screen. They do not mirror or watch each other, but invite the viewer to do so. The question from the title creates a clairvoyance of the scene, exterior to the relationship between the players: it is up to the viewer to watch closely. At the first wink of the boy, on the left, the video ends, or rather, disappears in a wink.

On the contrary, it is *Specular*, in natural contact with the gaze, but mediated by the technology of a now real thread, a virtually infinite regress, *mise en abîme*, of the declaration of two characters facing each other: *I want to hear what you hear from me, inside you*. The speech relaunches, again and again, separation and identification. Fusion will always be postponed. In speech and in image, two bodies confront each other, literally connected by their divergences of place and perception.

In *O homem do braço e o braço do homem [The man of the arm and the arm of the man]* the clash between the nature of technique and the nature of man happens in two stages, stretched well beyond the informative content of each image. In the first scene, a gym's neon sign mechanically tries to depict a man flexing his arm, accompanied by the casual disorder of traffic noises. In the second scene, human weakness, in the depletion of energies, confronts the timeless narcissism of that luminous figure. Only the teenager's fatigue can silently put an end to the deception of this similitude, to the story-less repetition of a publicity body.

The repetition of gestures – either in a continuous sequence when performing an activity, or in stages – gains another variant in the use of still images of hands, feet and contorted fingers, in the distress-

Considerar tal estrutura intrínseca permite enfatizar, nesses trabalhos de Letícia Parente, a ambiguidade e a pluralidade de seus sentidos. A pergunta sobre as intenções da artista – *o que ela quis exatamente com isso?* – não tem uma única resposta possível ou não tem resposta alguma. O trabalho causa, de propósito, ruídos e distorções na comunicação corrente, como aparece no primeiro vídeo do grupo de que a artista participou. O *Telefone sem fio* (1976), jogo de infância, é uma forma de ruído produtivo de diferença e absurdo – e não de um sentido superior – e provoca o riso dos participantes pelos mal-entendidos de uma escuta imperfeita. Sobre fundo de som ambiente, recortam-se palavras e frases dos participantes, sem que importe saber do que se trata: maracujá, Maracangalha, chá-chá, chuchu beleza, Marrakesh, Antuérpia... A linguagem estruturada é posta em questão. O circuito abre-se e resulta em algo aleatório, até a exaustão e o desinteresse, isto é, até a impossibilidade, por mais tempo, de fazer predominar o ruído sobre o contato articulado.

A artista arma situações inusitadas, nas quais o espectador do vídeo se vê envolvido e, mesmo, interpelado. A brincadeira do *quem piscou primeiro* é subvertida: a imagem das personagens, rapaz e moça, de frente para a câmera é um reflexo no vidro de um monitor de TV. Eles não se espelham ou se vigiam, mas convidam o espectador a fazê-lo. A pergunta do título cria um vidente da cena, exterior à relação dos brincantes: cabe a ele prestar atenção. À primeira piscadela do rapaz à esquerda, o vídeo termina.

Ao contrário, em *Especular* (1978), o contato natural do olhar é mediado pela tecnologia de um fio agora real. Há remissão virtualmente infinita, *en abîme*, da declaração de dois personagens, um em frente ao outro: *eu quero ouvir o que você está ouvindo de mim dentro de você*. A fala relança, a cada vez, separação e identificação. A fusão será sempre adiada. Na fala e na imagem, confrontam-se agora dois corpos literalmente unidos por suas diferenças de lugar e percepção.

Em *O homem do braço e o braço do homem*, o confronto entre a natureza da técnica e a natureza do homem se dá em dois tempos, alongados para muito além do conteúdo informativo de cada imagem. O primeiro plano, desenho em néon que encima uma academia de ginástica e pretende recompor, mecanicamente, um gesto de flexão, é acompanhado por um tumulto casual de ruídos de trânsito. No segundo plano, a fragilidade humana, na exaustão de suas forças, enfrenta o narcisismo atemporal da figura luminosa. Só a fadiga do adolescente pode pôr um término silencioso ao engano desta semelhança, à repetição sem história de um corpo publicitário.

A repetição de gestos – seja em sequência contínua, na realização de uma atividade, seja em etapas – ganha mais uma variante no uso de fotos fixas de mãos e de pés, dedos contorcidos nas aflitivas imagens de André Parente. Vários planos dessas quase esculturas em branco e preto se encadeiam: aparecem do escuro e nele se dissolvem, sem que haja linearidade e progressão dramática, apenas a exposição reiterativa de volumes em luz e sombra.

ing images of André Parente. Many frames of these quasi sculptures in black and white form a sequence: they appear from darkness and dissolve into it, without any linearity or dramatic progression, only the repeated exposure of volumes of light and shadow.

Repetition is also used in the sounds, that always return to the same point, in circles. *De afflicti – ora pro nobis* (1979) draws on the response to a litany, with no sacred attribute being heard or named. The drama takes the form of an unaddressed religious plea. Who will intercede for us? Only the *ora pro nobis* is heard..., *pro nobis...*, *ora pro nobis*.

In 1981, Caetano Veloso’s song, with its explicit reference to a stinking, smelly leather suitcase does not connect, however, with the description of a journey in which the hometown is left behind. When opened, the suitcase reveals two snakes – perhaps dangerous or repugnant – on a white cloth. The character avoids them and carefully removes the cloth lining, squeezing it with her hands. Feelings of alienation, danger, protection and tenderness occur one after another. The dissociation between sound and image – from an identity in between the sonorous suitcase of the traveller and the visible suitcase of the image – confuses the reading of an itinerary. An enigmatic excerpt from a suspended action, like most of Leticia’s works. We witness the presentation of body fragments, time, place, and action, but not the representation of an idea, a critique, or a program.

In short, I want to point out that in the video works of Leticia Parente, on the one hand, there are two modes of operation: fragment and repetition (of which the doubles by mirroring are a variation).

On the other hand, when working on what might be called ideational materialities – the great themes re-elaborated within the work – Leticia produces an idea about affects and a critique of what happens to bodies, their intimacy, and their relationships.

This kind of art refuses, however, to be the principle of a synthesis, because it cannot be either a thing of the senses or a thing of the intellect – this is the key feature of its modernity and topicality. The articulation between the ways to operate sensations and the ways to operate thought becomes an impossible problem. The transition between them and beyond them is the poetic strategy by means of which an aesthetic experience opens up to those who question it.

Rogério Luz

A repetição é, também, recurso sonoro que retorna em círculo ao mesmo ponto. *De afflicti – ora pro nobis* (1979) serve-se da resposta às invocações de uma ladainha, sem que nenhum atributo sagrado seja ouvido e nomeado. O drama torna-se apelo religioso sem destinatário. Quem intercederá por nós? Ouve-se apenas o *ora pro nobis...*, *pro nobis...*, *ora pro nobis*.

Em 1981, o som da canção de Caetano Veloso, com sua referência explícita à mala de couro forrada, fedendo, cheirando mal, não se conecta, no entanto, com a descrição de um percurso de viagem, no qual se deixaria para trás a terra natal. Aberta, a mala mostra duas cobras sobre um pano branco, talvez perigosas ou repugnantes. A personagem as evita e retira dali, com cuidado, o forro de lençol, para estreitá-lo nas mãos. Sentimentos de estranheza, perigo, proteção e ternura se sucedem. A dissociação entre som e imagem – a partir de uma identidade entre a mala sonora do viajante e a mala visível na imagem – desorienta a leitura de um itinerário. Trecho enigmático de uma ação que resta em suspenso, como na maioria dos trabalhos de Leticia. Apresentação de fragmentos de corpo, tempo, lugar, ação e não representação de uma ideia, uma crítica, um programa.

Em resumo, na videoarte de Leticia Parente, destaco, por um lado, dois modos de operar sobre a matéria sensível: o fragmento e a repetição (de que os duplos por espelhamento são uma variante).

Por outro lado, ao trabalhar no que se poderia chamar de *materialidades ideativas* – os grandes temas reelaborados no interior da obra –, a artista produz um pensamento dos afetos e uma crítica do que acontece com os corpos, sua intimidade e suas relações.

A arte que ali se efetua recusa, porém, ser princípio de síntese, porque não pode ser mais nem coisa sensível, nem coisa mental – este o traço fundamental de sua modernidade e atualidade. A articulação entre os modos de operar a sensação e os modos de operar o pensamento torna-se um *indecidível*. O trânsito entre eles – e para além deles – é a estratégia poética pela qual uma experiência estética se abre a quem a interroga.

Rogério Luz

AN APPARENT WORLD

The person of Brazilian artist Letícia Parente has been generating an incipient literary, critical, and analytical outpouring in the sphere of visual arts in Latin America. This expected reaction was also motivated by the DVD release of an anthology of her videos, along with several exhibitions and shows. Parente's work¹ remains alive, and her videos continue to be an attractive object of study, having achieved cult status (let us highlight the fact that her work has only lately become known in Argentina, having recently been shown in Buenos Aires in several retrospective exhibitions)².

The publication of her tapes in Digital-Film Video Format³ have met different reactions, such as on the occasion of the video and DVD release as well as the reconstitution of the 35 mm negative of the movie *Limite* [Limit – 1931] by Mário Peixoto. The satisfaction attained by the recovery and restoration of these lost materials, central to the continent's audiovisual history, becomes materialized in digital simulations that usually do not faithfully correspond to the visual aspect featured in the original works. This is an important topic, as it attests to the carelessness of institutions that fail to preserve audiovisual archives in their original media – an alarming situation in all of Latin America, if we consider the continent's avant-garde and experimental production⁴. In any case, it is through this hybrid version that many have come in contact with Letícia Parente's work for the first time.

Out of the selection offered by the aforementioned digital media edition, we will focus on a series of three videos in which Parente is not only the filmmaker but also a character, giving us a few clues about the video-graphical writing processes. In a pioneering way, Parente explores a conceptual spectrum that combines performance, video art, self-portrait, and documentary midway through the 1970s. This series of works is based on the construction of a self-referential scene consisting of a recording made with portable Portapak video recording equipment, in which the artist brings to light the body as an issue, a concept associated to the practices of pioneers such as Vito Acconci, Dan Graham, and Bruce Nauman, who literally and conceptually placed their bodies in front of the recording device. This performatic action has proposed several poetics in experimental cinema and video art. This process of creation that emerges from recording and documenting the artist's own body through the camera soon became a leitmotiv for part of the work by contemporary moviemakers like Saddy Benning, *Girl Power* (1992); Albertina Carri, *Los Rubios* (2003); Gary Hill, *Incident of Catastrophe* (1987/1988); Jean-Luc Godard *Histoire(s) du Cinéma* (1988/1998); Robert Kramer, *Berlin 10/90* (1990); Carlos Nader, *Carlos Nader* (1998); and Bill Viola, *The Passing* (1991), to mention just a few. In these works, their authors highlighted a self-*mise en scène* aimed at an introspective, even political narrative based on a praxis centered on the view of their own bodies. This is how Letícia Parente lays the foundation for a contemporary, expressive investigation concentrated on a performance mediated by a machine with a video-graphical view. Interventions on her skin and flesh are the markings of an enunciation in

¹ In addition to her academic and scientific work, Parente has an ample artistic production comprised of engravings, paintings, portal art, and videos.

² *Made in Brasil. Três décadas do Vídeo Brasileiro*, FUNCEB, Fundación Centro de Estudios Brasileiros/MAMBA, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2005; *En Transe. Festival Latinoamericano de Cortos*, Fundación Universidad del Cine/Centro Cultural Rector Ricardo Rojas-UBA, 2008; *Brasil Audiovisual*, Espacio Fundación Telefónica, 2011.

³ *Letícia Parente. Vídeos* (1975 – 1982), N-Imagen (Núcleo de Tecnología da Imagem da Escola de Comunicação da UFRJ), Rio de Janeiro, 2008.

⁴ “To speak of experimental video and cinema in Latin America means to speak of a double displacement. On the one hand, because we are Latin-Americans, this cinema and this video are under the curse of remaining almost totally unknown: there is no distribution, no access to the works, the information that does exist is minimal, and the critique or analysis are almost null,” Arlindo Machado, “Vozes e luzes de um continente desconhecido” In *Visionários. Audiovisual na América Latina*. http://www.itaucultural.org.br/visionarios/textos/por/texto_arlindo_por.pdf

UM MUNDO APARENTE

A figura da artista brasileira Letícia Parente começa a gerar um fluxo literário, crítico e analítico, no âmbito das artes visuais da América Latina. Este efeito positivo foi incentivado, também, pela edição em DVD de uma antologia de seus vídeos, bem como por várias exposições e mostras. A obra¹ de Parente se mantém atual e seu trabalho em vídeo continua sendo um interessante objeto de estudo e, mesmo, um objeto de culto. (Assinalemos que essa obra se tornou conhecida na Argentina com atraso, tendo sido mostrada recentemente, em Buenos Aires, em diversas retrospectivas)².

A edição em suporte digital³ de seus filmes produz reações contraditórias, como aconteceu quando da edição em vídeo, em DVD, com reconstituição do negativo de 35mm, do filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto. A satisfação por recuperar e restaurar esses materiais perdidos, centrais na história do audiovisual do continente, materializa-se em simulações digitais que não costumam responder de maneira fiel ao aspecto visual que tinham os trabalhos originais. Tema importante, que testemunha a falta de preocupação das instituições em conservar os acervos audiovisuais em seus suportes originais, uma situação que é dramática em toda a América Latina, considerando-se a produção de vanguarda e experimental⁴. De qualquer modo, é por meio desta versão híbrida que muitos tiveram acesso, pela primeira vez, à obra de Letícia Parente.

Da seleção que oferece a referida edição em suporte digital, queremos focalizar uma série de três vídeos, na qual Parente, além de realizadora, apresenta-se também como personagem, o que oferece algumas pistas significativas sobre os processos da escrita videográfica. Parente explora, de forma precursora, em meados dos anos 70, um espectro conceitual que combina performance, videoarte, autorretrato e documentário. Essa série de obras se baseia na construção de uma cena autorreferente, por meio de registro com equipamento portátil de vídeo *portapack*, na qual a artista expõe uma problemática com o corpo que remete às práticas de pioneiros tais como Vito Acconci, Dan Graham e Bruce Nauman, os quais, literal e conceitualmente, colocaram seu corpo em frente ao dispositivo de registro. Foi esta ação performática que propôs diversas poéticas no cinema experimental e na videoarte. O processo de criação que surge a partir de registrar e documentar o próprio corpo por meio da câmera tornou-se um *leitmotiv* para uma parte da obra de realizadores contemporâneos como Sadie Benning (*Girl Power*, 1992), Albertina Carri (*Los Rubios*, 2003), Gary Hill (*Incidence of Catastrophe*, 1987-88), Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du Cinéma*, 1988/1998), Robert Kramer (*Berlin 10/90*, 1990), Carlos Nader (*Carlos Nader*, 1998), Bill Viola (*The Passing*, 1991), para citar apenas alguns. Nestas obras famosas, seus autores problematizaram uma auto *mise-en-scène* a serviço de um relato introspectivo, inclusive político, com base numa práxis centrada no olhar sobre os próprios corpos. Desta maneira, Letícia Parente funda uma busca expressiva contemporânea, concentrada na performance e mediatizada pela máquina de visão videográfica. As intervenções sobre sua pele e sua carne são as marcas de uma enunciação na qual, sob a complexa dualidade artista/personagem, sua pessoa se afirma⁵. Como realizadora e protagonista, Parente revitaliza os procedimentos da

which her personhood is affirmed under the complex artist/character duality⁵. As filmmaker and main character, Parente revitalizes the scrutinized matter of the registration of the body⁶ in the audiovisual scene that directs us to the issue of the operatories of the filmmaker/filmed⁷. A strategy that points us to the narcissistic nature that asserts itself through the video device⁸, but that also goes beyond the mere specular image. Actually, *Preparação* [Preparation -1975] starts out from a mirror image of the artist's face, which becomes a parody as it moves away from the similitude with the real model. The disguising act is reflected in the adhesive tapes that cover the eyes and the mouth, thus transforming the face into a mask. The rarefaction then affects the view and the word changed into a *trompe l'oeil* that replaces the real model, that is, the artist's face.

In the anthological video *Marca Registrada* [Trademark -1975] Parente perforates the skin on the sole of her foot with a needle as the thread typographically begins to draw the slogan *Made in Brazil*. This inscription on the artist's body presents her as a national manufacture. Let us remember that these works were created when the end of the military dictatorship was being announced, a moment of crisis and Lampedusian change⁹ towards the so-called political opening that would be decreed at the end of the 1970s. Differently from Argentina, Brazil was already projecting itself as an economic and industrial power. Like the Chinese, Brazilian manufactures were gestating their future invasion of the Third World markets, which would turn both countries into outstanding economic powers beginning in the first decade of the third millennium, the so-called globalization era. These Brazilian-made products highlighted the contrast between an industrial project and the brand that inscribed on the bodies an economic and political project that asserted itself through authoritarianism and repression, but that would remain stable, overcoming the transition from a *de facto* government to civil governments customized by the military. The political value of *Marca Registrada* remains a relevant testimony of what happened in Brazil during these last decades¹⁰.

Preparação II [Preparation II -1976] features the new action of a needle on the epidermis of the artist's body, although this time a deeper incision is produced by a hypodermic needle syringe that inoculates liquid substances into the body of Parente's character. These shots offer anti-bodies that are critical of the prejudices found in the artistic milieu and those pertaining to the context of the political and cultural mark of the moment¹¹, which still prevail in Brazilian art. Here, again, Parente ideologically questions the context of the incipient opening toward a controlled democracy¹², and, as always, her skin is the border area between the author's self and the conflicting surroundings. The body offers itself as an intervention arena for the actions performed, which are recorded by the video camera. This is how Parente's work proposes a recurrent narrative inscribed in a strategy that focuses on the filmmaker/subject, character/object confrontation, through the artistic operation of her own performance in front of the camera. The single plane suppresses the editing and the fragmentation of the captured image, establishing the course of the take in real time in relation to the

⁵ Let us remember the work by Australian artist Stelarc, whose proposal was centered in actions involving his own body or the remake, as a tribute to Letícia Parente, who proposes Eduardo Kac in her *Time Capsule proposal*, São Paulo, 1997, when a chip is introduced into her leg by subcutaneous injection.

⁶ Galuppo, Gustavo: "Lainscripción del cuerpo em el video argentino" in La Ferla, Jorge (comp.) *Historia Crítica del Video Argentino*, E.F.T./MALBA, Buenos Aires, 2008; Santaella, Lucia. *Corpo e comunicação*. Sintoma da Cultura, Paulus, São Paulo, 2004.

⁷ Comolli, Jean-Louis "El anti-espectador, sobre cuatro films mutantes" in Yoel, Gerardo (comp.) *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevastecnologías*, Manantial, Buenos Aires, 2004.

⁸ Krauss, Rosalind "Videoarte: la estética del narcisismo" in Berta Sichel (comp.) *Primer generación. Arte e imagen em movimiento* [1963-1986], MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Sofía, Madrid, 2007.

⁹ "If we want everything to continue as it is, everything must change." *Il Gattopardo*, by Giuseppe Tomasi de Lampedusa. "Gattopardian" or "Lampedusian" are expressions found in the political sciences designating a reformist doctrine that states that, by altering parts of a structure, we can preserve the whole in times of crisis.

¹⁰ Let us remember that in our days, as we enter the second decade of the third millennium, the successive and recent populist governments managed to bring to trial the numerous violations of human rights perpetrated during the military dictatorship.

¹¹ "Cultural anti-colonialism," "antiracism," political anti-mystification," and "anti-mystification of the art."

¹² The *dictablanda* during General Geisel's term, and the opening that would be proposed by his successor, General Figueiredo Magalhães, beginning in 1979.

inscrição do corpo⁶ na cena audiovisual, que nos remetem à problemática das estratégias do filma dor/filmado⁷. Uma operação que nos conduz ao caráter narcisista que se afirma no dispositivo do vídeo⁸, mas que vai além da mera imagem do reflexo especular. De fato, *Preparação I* (1975) parte da imagem no espelho do rosto da artista, o qual vai se fazendo paródia à medida que se afasta da semelhança com o modelo real. A ação de maqui ar-se se aplica aos esparadrapos que cobrem olhos e boca e transformam o rosto em máscara. O apagamento afeta, por fim, a visão e a palavra convertidas em *trompe-l'oeil*, substituindo o modelo real, isto é, o rosto da artista.

No antológico vídeo *Marca Registrada* (1975), Parente perfura a pele da planta de seu pé com uma agulha cuja linha vai traçando, tipograficamente, o slogan *Made in Brasil*. Esta inscrição no corpo da artista a apresenta como uma manufatura nacional. Lembremos que essas obras foram realizadas durante o anunciado final da ditadura militar, momento de crise e mudança *lampedusiana*⁹ rumo à chamada abertura política, decretada em fins da década de 1970. À época, diferentemente da Argentina, o Brasil já se projetava como potência econômica e industrial. As manufaturas brasileiras, como as chinesas, preparavam sua futura invasão dos mercados do Terceiro Mundo, que convertia ambos os países, a partir da primeira década do terceiro milênio e da chamada globalização, em destacadas forças econômicas. Esses produtos feitos no Brasil evidenciavam o contraste entre um projeto industrial e a marca que registrava nos corpos um projeto econômico e político firmado no autoritarismo e na repressão, mas que se manteria estável, superando a transição de um governo de fato para governos civis, desenhados sob medida pelos militares. O valor político de *Marca Registrada* se mantém vigente, como testemunho do que ocorreu no Brasil nessas últimas décadas¹⁰.

Preparação II (1976) retoma a ação de uma agulha sobre a pele do corpo da artista, embora se trate, desta vez, de uma incisão mais profunda, produzida pela agulha de uma seringa hipodérmica, aplicada pela personagem Parente, através da qual são inoculadas substâncias líquidas. Essas vacinas oferecem anticorpos críticos contra os preconceitos que envolvem a arte, no contexto do marco político e cultural do momento¹¹ e que ainda predominam nas artes da região. Novamente aqui, Parente questiona ideologicamente o contexto da incipiente abertura em direção a uma democracia controlada¹². E, como sempre, sua pele é a zona de fronteira entre o eu da autora e o entorno conflitante. O corpo se oferece como área de intervenção para ações que se realizam para serem gravadas pela câmara de vídeo. É desta forma que a obra de Parente propõe um relato recorrente, que se inscreve na estratégia de confrontação realizadora/sujeito e personagem/objeto, por meio da operação artística de sua própria performance para a câmara. O plano único suprime a edição e a fragmentação da captura da imagem, pautando o transcurso da tomada pelo tempo real do registro da ação. A funcionalidade daqueles primeiros equipamentos portáteis possibilitava operar em um entorno íntimo; eram o meio para pôr em tensão o privado, o in do quadro, com o outdoors do público. A leitura política do nacional se estabelecia pela conotação desconfortável do desenquadre. Nesta tensão do quadro concentra-se a eloquente

action’s recording. The functionality of those first portable equipments enabled their operation in an intimate surrounding; they were a way of bringing tension into the private, the *inside* of the frame against the *outside* of the public. The political reading of the national was established by the ominous connotation of the “unframing.” It is within this framing tension that Parente’s eloquent message is concentrated. The intervention over her own body is the act of contrition by which an exterior comes into the scene, based on her own personal surroundings and adjacent to this conflict between these personal surroundings and the Brazilian context in the 1970s.

We can consider this video series as a form of documental record that points to the figure of a character, embodied by the author herself, who performs actions in front of a steady indoors camera. This apparently minimalist posture is the eloquent expression of a committed discourse that is particularly intense, which we could see as a type of self-portrait¹³. The action on the body implies an existential discourse within the view of a world whose appearances were presented as doubtful, and their meaning, suspicious. This combination is relevant in our time, when the Brazilian audiovisual production in the second decade of the third millennium usually fears ideological dissent. The combination that mixes the existential outlook of the self-portrait with political critique is out of fashion. The connivance with the continuity of the civil-military project of building an industrial nation that produces globalized manufactures is the rule that furthermore facilitates the visibility in the field of the audiovisual arts. This systematics proposed by LetíciaParente, perhaps more subtle and long-lasting than that of the ostentatious *Cinema Novo*, points us to an artistic discourse that is critical and avant-garde. A memorable rarity that confronts us with a present ruled by a new age capitalism that imposes an ample national consensus deprived of any criticism of the historical destiny of a country producing *Made in Brazil* manufactures for a perfect world.

Jorge La Ferla

mensagem de Parente. A intervenção em seu próprio corpo é o ato de contrição pelo qual se encena um exterior, a partir do seu próprio entorno pessoal, contíguo ao conflito entre o entorno pessoal e contexto do Brasil dos anos 70.

Podemos considerar essa série de vídeos como forma de registro documental, que remete à figura de um personagem, encarnado pela própria autora, a realizar ações para uma câmara fixa em um espaço interno. Tal postura, em aparência minimalista, é a expressão eloquente de um discurso comprometido e intenso, que poderíamos situar como uma forma de autorretrato¹³. A ação sobre seu corpo implica um discurso existencial na visão de um mundo de aparências duvidosas e de sentido suspeito. Esta combinatória é relevante para a época atual, em que a produção audiovisual do Brasil, na segunda década do terceiro milênio, costuma temer o dissenso ideológico. A combinação de visada existencial do autorretrato e de crítica política está fora de moda. A convivência com a continuidade do projeto cívico-militar de construir uma nação industrial produtora de manufaturas globalizadas é a regra que, além do mais, facilita a visibilidade no campo das artes audiovisuais. Essa sistemática que Letícia Parente propôs, talvez mais sutil e perdurável que a do ostensivo *Cinema Novo*, reenvia-nos a um discurso artístico crítico e de vanguarda. Memorável raridade que nos confronta com uma atualidade regida pelo capitalismo *new age*, que impõe um amplo consenso nacional desprovido de qualquer crítica ao destino histórico de um país produtor de manufaturados, *Made in Brasil*, para um mundo perfeito.

Jorge La Ferla

¹³ “While the autobiography is defined by a temporal limit, the self-portrait appears as an unending totality in which nothing can be previously known, since its author declares, ‘I’m not going to narrate what I did; I’m going to tell you *who I am*,’” “AUTORRETRATOS”, Bellour, Raymond: *Entre-imagens*, Papirus Editora, Campinas, 1997.

¹³ “Onde a autobiografia se define por um limite temporal, o autorretrato aparece como uma totalidade sem fim, na qual nada pode ser dado de antemão, já que seu autor anuncia: Não narrarei o que fiz; direi *quem sou*”. Bellour, Raymond. Autorretratos. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

I, WORLD OF MYSELF

It may be possible to catch a glimpse, especially when it comes to Brazilian artistic production from the mid 70s, of a both analytical and critical way of creation that overflows and questions the duopoly objectivity-subjectivity that superficially polarizes the debate on Concrete and Neoconcrete precepts. If, for some, the first “ended up a victim of the ego’s rationality and of the belief in the Cartesian subject”¹, the suspicion that Neoconcretism, due to its emphasis in the individual’s perceptual autonomy, could suggest an individualistic policy of subjectivity is not less valid. Heirs of the most polarized instances of this debate, the so-called “conceptual” generation that emerged in the late 60s, delineated, in its turn, other possibilities for the relations between objectivity and subjectivity, at times with some critic appropriation from science. If in 1957 Mario Pedrosa already quotes W.M. Urban to stress that “more and more, science tends to deny the absolute distinction [between art and science] and to insist on the kinship between artistic and scientific imagination”², it seems that in Brazil only in the 70s some artists take a closer look into this field, approximating art to the idea of knowledge, for instance.

For some artists of the 1970s generation, art would be, as for Cildo Meireles, “a phenomenon of thought”³ – a conception that in complex way unites perception, invention and signification: formerly isolated premises among Concrete and Neoconcrete intentions. Therefore, situated (historically, inclusive) already beyond the debate on the dematerialization of the “art object” and the “spectator activation”, these artists understood art as a practice of “discovery and knowledge of the world”, remitting those who enter in contact with it not to its direct content, per say, “but to how it is transmitted” (or the process)⁴ , as pointed out by Leticia Parente.

In this sense, the Brazilian conceptual production operated a sort of epistemologization. The “manners of knowledge” – or, still, a philosophy of the knowledge of art – characterized many of the works created in that context, and for some, “every work must [should] be a reflection about itself as a work. It accomplishes itself as a work as it explains itself as a work. (...) I try to work approximating the process to a mathematical equation: theorems in a well defined ‘field’, in which you can develop inside yourself (becoming aware) of that which you are experiencing”⁵.

Though at that moment approximated to art in many different ways, science brought interesting methodological suggestions for creation – as it’s clear in Cildo Meireles’ “mathematical equations” – and as Leticia Parente would state about her work: “the work’s method of approach may be enriched by a perspective or optic employed in scientific matters. It’s the destruction of another taboo [of the traditional art way]. The rationality that it demands, however, doesn’t intend to place logics on a pedestal, but it also turns into an object of criticism and protest”⁶.

Holding a degree in Chemistry and also being a professor, Leticia Parente developed, for instance, a great part of her production as

¹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985, p. 43.

² PEDROSA, Mário. *“Ciência e Arte, vasos comunicantes”*. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

³ MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos 1970-1975*. April, 25th 1970. Revista Malasartes. Rio de Janeiro, November, 1975.

⁴ PARENTE, Leticia. *Proposta de arte experimental* (1975). Available at: <http://www.leticia-parente.net/>.

⁵ Testimony by Cildo Meireles. MANUEL, Antonio. “Ondas do corpo” (1978). In: SCOVINO, Felipe (org). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

⁶ PARENTE, Leticia. *Letícia Parente por Letícia Parente*.

Talvez seja possível vislumbrar, especialmente em parte da produção artística brasileira de meados dos anos 1970, um modo – analítico e crítico – de criação que extravasa e problematiza o duopólio objetividade-subjetivismo, o qual polarizara, superficialmente, o debate em torno dos preceitos concretos e neoconcretos. Se, para alguns, o primeiro “acabou vítima da racionalidade do ego e da crença no sujeito cartesiano”¹, não é menos válida a desconfiança de que o neoconcretismo, por sua ênfase na autonomia perceptual do indivíduo, pudesse sugerir uma política individualista da subjetividade. Herdeiros dos momentos mais polarizados deste debate, a geração que se convencionou nomear como “conceitual” – que emerge ao final dos anos 1960 – desenhou, por sua vez, outras possibilidades para as relações entre objetividade e subjetividade, às vezes com alguma apropriação crítica das ciências. Se, já em 1957, Mário Pedrosa citava W. M. Urban que chamava atenção para o fato de que “mais e mais a própria ciência tende a negar o absoluto [da] distinção [entre arte e ciência] e a insistir sobre o parentesco entre a imaginação artística e científica”², parece que é apenas na década de 1970 que, no Brasil, alguns artistas encaram mais detidamente esse terreno, aproximando da arte, por exemplo, a ideia de conhecimento.

Para parte dessa geração 1970, a arte seria, como para Cildo Meireles, “um fenômeno do pensamento”³ – concepção que, de modo complexo, reúne percepção, invenção e significação: instâncias outrora isoladas por entre as intenções concretistas e neoconcretas. Assim, situados (inclusive historicamente) já mais além do debate acerca da desmaterialização do “objeto de arte” e da “ativação do espectador”, esses artistas entenderam a arte como uma prática de “descoberta e conhecimento do mundo, remetendo aquele que se contacta com ela não ao seu conteúdo mais direto, propriamente dito, “mas ao modo pelo qual ele é transmitido” (processo)”⁴, como apontava Letícia Parente.

Nesse sentido, a produção conceitual brasileira operava uma espécie de epistemologização. Os “modos do conhecimento” – ou, mesmo, uma filosofia do conhecimento da arte – protagonizaram muitos dos trabalhos naquele contexto desenvolvidos e, para alguns, “todo trabalho deve[ria] ser uma reflexão sobre si mesmo enquanto trabalho. Ele se realiza como trabalho na medida em que ele se explica como trabalho. (...) Tento trabalhar aproximando o processo ao nível de uma equação matemática: teoremas num “campo” bem definido e no qual você possa desenvolver dentro de você (conscientizar) aquilo que está experimentando”⁵.

Ainda que aproximada da arte sob diversas perspectivas, a ciência trazia naquele momento – como faz ver a ideia de “equação matemática” de Cildo Meireles – interessantes sugestões metodológicas para a criação, como também analisava Letícia Parente acerca de seu trabalho: “o método de abordagem da obra pode estar enriquecido com uma perspectiva ou ótica utilizável em assuntos científicos. É a destruição de um outro tabu [da maneira tradicional da arte]. A racionalidade que exige, porém, não pretende colocar a lógica num pedestal, mas também ela passa a ser objeto de crítica e denúncia”⁶.

a series of “preparations and tasks”; simple activities that, due to their execution, resembled experiment scripts⁷. In her videos, the artist acts before the camera in a de-subjectified manner: There is no much space for the contemplation of her body or movements; what matters above all is the testimony – methodic and crystalline – of the action, a clear enough testimony to enable its inscription as “real”, so that – in this way made ‘public’ and shared –, the actions are not restricted to the realm of the subjective experience of the other (artist-character). As elucidated by Leticia, “what one wants (...) is the possibility of confronting the experience to the deepest level, from the visceral to the corporeal tactile level with the regions that surround the immediate outside. (...) The technology (of video) strengthens it to the maximum, through all paths of access and all voices that add up to the capacity to penetrate in the happening.”⁸

The clarity of her videos, the bareness and familiarity of the scripts of her actions, explore the fields of the “veridical”, the “possible” and of the “do it yourself”. Her performances before the camera end up constituting, in this way, also a kind of “proposals” that – unlike some “guided” Neoconcrete propositions – are given with no direction, into the wind. As clarified by the artist, her work doesn’t present a “selective or dissolutive concern (...)”, since it doesn’t exclude or impose a certain type of person. It thus adds a new critical aspect to the art system, and therefore demystifies it.”⁹

Further beyond its “direct contents”, is in the work’s “transmission mode”– to quote the artist in her own terms – that lies Leticia Parente’s distinctive political character in relation to the production of the generation that antedated her (and even in relation to some of her contemporaries): with a single exception (the 1976 installation *Medidas* [Measures]), Leticia’s work doesn’t demand the *other* (a participant), whereas not wishing him or her to be distant or impassive. Leticia’s work exists in great part as an “occurrence” that we can witness through video, and whose constitutive elements we can understand and even reproduce, and in this way it integrates the subjective production processes in a non alienating way that turns evident the concern and political strategies of part of her generation: “[the artist’s] obligation is to create conditions for the democratization of knowledge and, therefore, for participation in the body and in the historical processes that generate this body. (...) The question is not only to enable a contact with knowledge, but to allow the access to the very mechanisms of knowledge production. The artist must do his/her work to allow others to accomplish it.”¹⁰

The 1976 video *Telefone-sem-fio* [Wireless], created in partnership with Ana Vitória Mussi, Ana Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff and Sonia Andrade, is quite emblematic in this way. Just as in the namesake popular children’s game, the work is a recording of the degeneration process suffered by words. The detachment and the happiness of the laughter as well as the players body’s on the scene, combined with the circular logics of the shooting, produces almost intoxicating sensations of the degenerate process, exploring creatively and productively (as it is common in games) a process that could be

⁷ Not by chance, the artist often organized her thought and her work in texts whose format resembled video scripts or lab experiences.

⁸ PARENTE, Leticia. *Proposta geral da obra em vídeo*.

⁹ PARENTE, Leticia. *Leticia Parente por Leticia Parente*.

¹⁰ Cildo Meireles in BRITO, Ronaldo. “Um sutil ato de malabarismo” (1975). In: SCOVINO, Felipe (org). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

Com formação e atuação docente em química, Leticia Parente desenvolveu grande parte de sua produção como uma série de “preparações e tarefas”, atividades simples que, por sua forma de execução, assemelhavam-se a roteiros para experimentos ⁷. Em seus vídeos, a artista realiza ações para a câmera de modo dessubjetivado: não há muito espaço para a contemplação de seus movimentos ou corpo; o que interessa é antes o testemunho – metódico e cristalino – do fato acontecido, testemunho claro o suficiente para possibilitar sua inscrição como “real”, de forma que – assim tornadas “públicas”, partilhadas – as ações não se restrinjam à esfera da experiência subjetiva do *outro* (artista-personagem). Como elucidava Leticia, “o que se quer (...) é a possibilidade de confrontar a vivência ao nível mais profundo, do plano do visceral ao plano do corpóreo tátil com aquelas regiões circundantes do exterior imediato. (...) A tecnologia [do vídeo] potencializa ao máximo, por todas as vias de acesso e por todas as vozes que acrescentam a capacidade de penetrar na ocorrência”⁸.

A clareza de seus vídeos, a crueza e familiaridade dos roteiros de suas ações, exploram o terreno do “verídico”, do “possível”, do “faça você mesmo”. Suas “performances” para a câmera terminam por constituir-se, assim, também em espécies de “propostas” que – diferentemente de algumas proposições “direcionadoras” do neoconcretismo – são lançadas sem direção, ao vento. Como elucidada a artista, suas obras não apresentam “preocupação seletiva ou de diluição (...)”, uma vez que não exclu[em] nem impõe[m] um tipo de pessoa. Isso acrescenta então novo aspecto crítico com relação ao sistema de arte e a desmitifica”⁹.

Para além de seus “conteúdos mais diretos”, é sobremaneira nesse “modo de transmissão” – para usar os termos da artista – da obra que se situa o caráter político distintivo de Leticia Parente em relação à parte da produção anterior à da sua geração (e em relação à obra de alguns de seus contemporâneos): senão por uma exceção (a instalação *Medidas* (1976), os trabalhos de Leticia não “exigem” o outro (participante), ao passo que dele também não desejam estar distantes ou permanecer impassíveis. Em grande parte existindo como “ocorrência” que podemos testemunhar através do vídeo, e cujos meandros constitutivos podemos compreender e mesmo reproduzir, o trabalho de Leticia integra os processos de produção de subjetividade numa chave não-alienante, que evidencia as preocupações e estratégias políticas de parte de sua geração: “a obrigação [do artista] é criar condições para a democratização do conhecimento e, portanto, para a participação no corpo e nos processos históricos que geram esse corpo. (...) A questão não é apenas possibilitar um contato com o conhecimento, mas permitir o acesso aos próprios mecanismos de produção do conhecimento. O artista deve fazer o seu trabalho de modo a permitir que outros possam realizá-lo”¹⁰.

Emblemático nesse sentido é o vídeo *Telefone-sem-fio* (1976), criado em parceria com Ana Vitória Mussi, Ana Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sônia Andrade. Seguindo a brincadeira popular homônima, o trabalho é o registro do processo de degeneração que, nesse jogo, sofrem as palavras. O desprendimento e a alegria das gargalhadas

understood with a pejorative meaning in a dimension of loss. In *Wireles* the processes of mediation that – socially and subjectively – recreate language, are treated as a life drive. That being so, the processes occupies a leading spot: the collective authorship of the video is a potent image of combined preoccupations concerning the “transmission modes” that inhabit part of Leticia Parente’s work, circumscribing subjectivity’s and social life’s mediation in a simultaneously critical and creative perspective. Similarly, pieces such as *Measures*, *O homem do braço e o braço do homem* [The Man of the Arm and the Arm of the Man] (1978) and *Preparação I* [Preparation I] (1975) shed a light on disciplinary mediations in social life: for the artist, it’s about “an attempt to denounce (...) the competitive and tension atmosphere under which we live in our historical time, in which systems seek to frame people in order to quantitatively classify or distinguish them according to certain fixed categories of behavior.”¹¹

Overall, these works operate, – as already mentioned – in a clear way: without necessarily aiming to create “something”, they are primarily circumstances/actions of concentration (*Measures*), overlapping (*The Man of the Arm and the Arm of the Man*) and estrangement (*Preparation I* and *Task* (1980)) of daily situations and information that, once questioned when folded on themselves, become extraordinary and thus, due to the distance created before the established forms, undoubtedly critical. As Hélio Oiticica stated at that time: “to create is not the artist’s task. His task is to change the value of things”¹² – by taking this position before the “world”, he adds numerous artistic implications to the artistic practice.

To the concern with a possible mode of “new objectivity” that had been outlining itself since the mid 60s¹³ in a context referred to as “brazilian avant-garde” – in which the urgency to deal with cultural and social instances, “changing the value of things”, the political brazilian situation took a leading role – we may add, in Leticia’s work, an objectivation method that finds its linkage in her scientific bachelardian formation¹⁴, whose epistemology, in its turn, does not understand the object as an autonomous instance exterior to the subject. If, for the philosopher the scientific method is an investigative process of approximate rationalizations to a reality, however never fully regulating it, Leticia also understands that her creative process is “more interrogative than descriptive”.¹⁵

If in science, as analyzed by Gaston Bachelard, objectivation ensures a form of construction of the reality not conditioned by both the existing representations and the idiosyncrasies of the subject, then maybe we can consider that in Leticia’s work the objectifying method exercises a similar function, mediating subjective and objective instances in an “interaction of my reality with the social and historical reality of my time and moment”¹⁶ that is always continuous, inconclusive. In this dialectical relationship between subjectivity and objectivity there is an ethical horizon of part of the brazilian artistic production of the 70s, as radically stated by Cildo Meireles: “there are to basic types of procedures in art: either you pick a therapeutic aspect and speculate about phantasms, within

¹¹ PARENTE, Leticia. *Proposta de arte experimental* (1975). Available at: <http://www.leticia-parente.net/>.

¹² OITICICA, Helio. *Experimentar o experimental* (1972). In: COHN, Sergio; OITICICA FILHO, Cesar; VIEIRA, Ingrid. Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

¹³ See *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967), by Hélio Oiticica.

¹⁴ The artist published the book *Bachelard e a química no ensino e na pesquisa* (Edições da Universidade Federal do Ceará, 1990).

¹⁵ PARENTE, Leticia. *Letícia Parente por Letícia Parente*.

¹⁶ PARENTE, Leticia. *Letícia Parente por Letícia Parente*.

e corpos dos jogadores em cena, aliados à lógica circular da fil-magem, produz sensações quase inebriantes desse processo de-generativo, explorando criativa e produtivamente (como, de modo geral, o fazem os jogos), um processo que poderia ser entendido numa dimensão de perda, num sentido pejorativo. Em *Telefone-sem-fio*, os processos de mediação que – social e subjetivamente – recriam a linguagem são tratados como pulsão de vida. E, como tal, ocupam um lugar protagonista: o trabalho de autoria coletiva é uma imagem potente do conjunto de preocupações relativas aos “modos de transmissão” de que se ocupa parte da obra de Letícia Parente, circunscrevendo as mediações da subjetividade e da vida social numa perspectiva simultaneamente crítica e criativa. Simi-larmente, obras como *Medidas*, *O homem do braço e o braço do homem* (1978) e *Preparação I* (1975) lançam luz sobre as media-ções disciplinadoras da vida em sociedade: para a artista, tratam “de uma tentativa de denunciar (...) a atmosfera de concorrência e tensão sob a qual vivemos no tempo histórico, em que os sistemas procuram enquadrar as pessoas para classificá-las quantitativamen-te ou distingui-las segundo categorias fixas de comportamento”¹¹.

De modo geral, esses trabalhos operam – conforme já mencionado – de forma límpida: sem pretender exatamente criar “algo”, são antes circunstâncias/ações de concentração (*Medidas*), sobreposição (*O ho-mem do braço e o braço do homem*) e estranhamento (*Preparação I* e *Tarefa*, 1980) de situações e informações cotidianas que, uma vez problematizadas ao dobrarem-se sobre si mesmas, tornam-se extraor-dinárias e, assim, pelo distanciamento criado diante das formas estabe-lecidas, incontestavelmente críticas. Como dizia à época Hélio Oiticica, “criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas”¹² – posição diante do “mundo” que, ao dele não se desviar, senão encará-lo, traz inúmeras implicações para a prática artística.

À preocupação com um modo possível de “nova objetividade” que vinha se delineando desde meados dos anos 1960,¹³ no contexto do que se denominou “vanguarda brasileira”– em cuja urgência em lidar com as instâncias sociais e culturais, “mudando o valor das coisas”, a situação política brasileira de então cumpria papel central –, soma-se, na obra de Letícia Parente, talvez um método de objetivação que encontra vínculos com sua formação científica bachelardiana¹⁴, cuja epistemologia, por sua vez, não entende o “objeto” como instância autônoma exterior ao sujeito. Se, para o filósofo, o método científico é um processo investigativo de racionalizações aproximativas de um real, porém nunca plenamente normatizadoras do mesmo, também Letícia entende que seu processo criativo “é mais interrogativo que descritivo”¹⁵.

Se na ciência, tal como analisada por Gaston Bachelard, a objetivação asseguraria uma forma de construção do real não condicionada tanto às representações vigentes quanto às idiossincrasias do sujeito, talvez possamos pensar que, na obra de Letícia, o método objetivante exerce função vizinha, mediando instâncias subjetivas e objetivas numa “interação da minha realidade com a realidade social e histórica do meu tempo e do meu momento”¹⁶, que é sempre contínua, inconclusa. Há, nessa relação dialética entre subjetividade e objetividade, um horizonte ético de parte da produção artística

the expression of these phantasms, or you can try to elaborate them as objective products (...). This second option would be a more correct work hypothesis. It is art as historical work, serving to the collectivization of knowledge.”¹⁷

In this “world tour”, in this “resurging (...) of an interest for things, for the environment, for human problems, for life”¹⁸, that outlines a significant part of the artistic production of that decade, it is demanded of art, as a “discovery and knowledge of the world”, a complex elaboration between experience and thought (theory). The objective dimension that takes place in the core of conceptual Brazilian production does not relate, thus, to the objectivity forms linked to the generalizing laws of the universe’s order (as Concretism wished to do regarding perception, through *gestalt*), but approaches methods of objectivation that “serving to the collectivization of knowledge” necessarily need to take it as a construction made according to specific perspectives: the subjective dimension, the experience. The “world” is, therefore, considered as a product of experience, and not as an estranged instance to it, in a perspective to the close to the bBchelardian belief that “reality is found as a particular case of possibility”¹⁹. In other words, the experience’s truths, methodically organized in thought /theory context, shape reality. A reality whose objectivity is conditioned, therefore, to the processes of its own objectification.

Ironical in this sense is the video *Preparation II* (1976), in which a person applies on herself “anti cultural colonialism”, “anti racism”, “anti political mystification” and “anti art mystification” vaccines, embodying (internalizing) “models” of thought, that, in their turn, are reactive to the previously established structures, such as the idea of cultural colonialism. With this action, Leticia Parente brings to the level of bodily experience the field of social and cultural constructions, cellularly inserting the individual in the context of macro political struggles, and thus reaffirming the place of the subject’s activity in the context of social, cultural, aesthetical and political organization forms, etc.

The exploitation of a concrete subjectivity, that in *Preparation II* biologically presents itself through the suggestion of antibodies, is also put in a unique way in the 1975 audiovisual installation *Armário de mim* [Closet of Myself]. Consisting of an almost mantric audio in which we can hear the sentence “eu, armário de mim” [I, closet of myself] as well as a projection of a series of photographs in which a same closet appears filled by different configurations: many clothes, papers, condiments, chairs, and people, the work seems to depict the construction and organization of realities. By creating different methods of arranging objects and people related to her, for instance her five children are in the closet in one of the images, Leticia tapes in this continuous spatial recontextualization, the “experience with an object” to its “representations as an objectivity”, a reality. In that closet, reality does not circumscribe the objects. It’s the variation of the experience of these objects (added to the one of space, of the subject etc.) that materialize the real that, thus, is necessarily interwoven in the forms of

dos anos 1970, como à época radicalizava Cildo Meireles: “há dois tipos básicos de procedimento em arte: ou você opta por um caráter terapêutico e fica especulando com seus fantasmas, no âmbito da expressividade desses fantasmas, ou tenta elaborá-los como produtos objetivos (...). Essa segunda opção seria a hipótese de trabalho correta. É a arte tratada como trabalho histórico, servindo à coletivização do conhecimento”¹⁷.

Nessa “volta ao mundo”, no “ressurgimento (...) de um interesse pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida”¹⁸, que pauta parte significativa da produção artística daquela década, demanda-se da arte, enquanto “descoberta e conhecimento do mundo”, um complexo agenciamento entre experiência e pensamento (teoria). A dimensão objetiva que se instala no seio da produção conceitual brasileira não se relaciona, portanto, a formas de objetividade vinculadas a leis generalizantes de organização do universo (como, no que concerne à percepção, o quisera fazer o concretismo por meio da *gestalt*), senão aproxima-se de métodos de objetivação que, “servindo à coletivização do conhecimento”, precisam necessariamente tomá-lo como uma construção feita a partir de perspectivas específicas: a dimensão subjetiva, a experiência. O “mundo” é, portanto, considerado como produto da experiência, e não como instância a ela alheia, numa perspectiva vizinha à assertiva bachelardiana de que “encontra-se o real como um caso particular do possível”¹⁹. Ou seja, as verdades da experiência, organizadas metodicamente no contexto de um pensamento/teoria, conformam o real. Uma realidade cuja objetividade está condicionada, portanto, aos processos de sua própria objetivação.

Irônico, nesse sentido, é o vídeo *Preparação II* (1976), no qual uma pessoa aplica em si mesma vacinas de “anticolonialismo cultural”, “anti-racismo”, “anti-mistificação política” e “anti-mistificação da arte”, corporalizando (internalizando) “modelos” de pensamento que, por sua vez, são reativos a conformações previamente estabelecidas, como a ideia de colonialismo cultural. Com a ação, Letícia Parente traz para o nível da experiência do corpo o campo das construções sociais e culturais, celularmente implicando o indivíduo no contexto dos embates macropolíticos, e assim reafirmando o lugar da atividade do sujeito no contexto das formas de organização sociais, culturais, estéticas, políticas etc.

A exploração de uma concretude da subjetividade que, em *Preparação II*, se apresenta biologicamente por meio da sugestão de anticorpos, está posta de modo particular também na instalação audiovisual *Armário de mim* (ano). Composta por um áudio quase mântico no qual se ouve a repetição da frase “eu, armário de mim”, somado à projeção de uma série de fotografias nas quais um mesmo armário surge preenchido por conformações diversas de roupas, papéis, condimentos, cadeiras, objetos e pessoas, o trabalho parece tratar da construção e organização de realidades. Ao criar diferentes métodos de arrumação para objetos e pessoas a ela vinculados – como, por exemplo, seus cinco filhos que, em uma das imagens, estão no armário –, Letícia Parente adesiva, nessa contínua recontextualização espacial, a “experiência com o objeto” à sua “representação enquanto objetividade”, realidade. Naquele armário, não

¹⁷ Cildo Meireles in BRITO, Ronaldo. “Um sutil ato de malabarismo” (1975). In: SCOVINO, Felipe (org). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

¹⁸ OITITICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967).

¹⁹ BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

¹⁷ Cildo Meireles em BRITO, Ronaldo. *Um sutil ato de malabarismo* (1975). In: SCOVINO, Felipe (org). Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

¹⁸ OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967).

¹⁹ BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

realizing and thinking the experience: “indeed, thought creates consistency, it elaborates the bonds of things”.²⁰ Therefore, if in this piece the closet can be understood as a metaphor the world that contains, organizes and establishes meanings, Leticia is telling us continuously about this connection between subjectivity and objectivity: “eu, mundo de mim” [I, world of myself].

No wonder almost all the artist’s videos and audiovisual projects take place in the environment of her home, with the participation of family and friends. Understanding that it isn’t necessary “to take to the streets” to process the world – in a similar way as it isn’t necessary “to arm yourself” to fight – it seems the artist creates some kind of “objectification method” from the peculiarities of her life and body as a way to transform herself into world. In this “worlding of subjectivity” (objectivation of experience), there is, in its turn, in Leticia Parente’s work, a peculiar space for otherness: whereas, generally, her world is about the unidentified individual, on the other hand – or maybe because of it – the individual appears always in relation *to something/someone*. In the absence of a fixed identity, the relational subjectivity is expanded, as the emblematically shows the punctual and potent 1978 video *Especular* [Specular].

A man and a woman sitting opposite to each other and with their ears connected by a kind of stethoscope, have a dialogue. Her: “I want to hear what you are hearing of me inside you”. Him: “I want to hear what you are hearing of me, of what I’m hearing of you, inside me”. Her: “I want to hear what you are hearing in me, of what I’m heating of you, of what you are hearing of me, inside you”. And so on and so forth; listening to each other through the hearing that one has of the other, interwoven, thus, the (re)cognition of one’s self and the other, retroactively.

Specular, is about how ultimately to see oneself is to be visible. But by doing so “thematically”, through hearing (we could say that “hearing is being audible”) while entitling with a word simultaneously on thought and vision, seems to suggest – almost in a Duchampian way – the existence of another instance of speculation in the context of video: that which refers to the spectator. We, who see and hear the artist’s work, are the ones who truly speculate about what the man and woman of the images see and hear, infiltrating in the work an incontrollable and inconclusive otherness. By doing so, without access to what the artist called, in another context “the more direct content, what outstands is, in Parente’s words, “how it is transmitted”. The important thing is not the object (content) neither is the subject (identity), but the ways by which subjectivity and objectivity interproduce themselves in a endless dialogue process where “contradictions, remain not solved, but, rather, enhanced in a sometimes subtle, sometimes repetitive, constant or fleeting manner”²¹, just as the words in the wireless game.

Clarissa Diniz

²⁰ PARENTE, Leticia. *Arte e Novos Meios* (1985).

²¹ PARENTE, Leticia. *Proposta geral da obra em vídeo*.

é o real que circunscreve os objetos. É a variação da experiência desses objetos (e, com eles, do espaço, do sujeito etc) que concretiza um real que, portanto, está necessariamente imbricado às formas de perceber e pensar a experiência: “realmente, o pensamento faz a consistência, elabora as amarras das coisas”²⁰. Assim, se nesse trabalho o armário pode ser entendido como uma metáfora do mundo que contém, organiza e estabelece sentidos, Leticia está nos falando ininterruptamente acerca dessa adesivagem entre subjetividade e objetividade: “eu, mundo de mim”.

Não à toa, quase todos os vídeos e projetos audiovisuais da artista se passam no ambiente de sua própria casa, com a participação de familiares ou amigos. É na compreensão de que não é preciso sair “às ruas” para tratar do mundo – da mesma forma que não seria preciso “pegar em armas” para lutar – que, parece-me, a artista cria uma espécie de “método de objetivação” das particularidades de sua vida e de seu corpo como forma de transformar-se em mundo. Nessa “mundialização da subjetividade” (objetivação da experiência), há, por sua vez, na obra de Leticia Parente, um espaço peculiar para a alteridade: ao passo que, de modo geral, seus trabalhos tratam de um indivíduo desidentificado, por outro lado – ou talvez justamente por isso –, este surge sempre em relação. Na ausência de uma identidade fixa, expande-se a subjetividade relacional, do que o pontual e contundente vídeo *Especular* (1978) é emblemático.

Um homem e uma mulher, sentados frente a frente e com os ouvidos interligados por uma espécie de estetoscópio, tecem um diálogo. Ela: “eu quero ouvir o que você está ouvindo de mim dentro de você”. Ele: “eu quero ouvir o que você está ouvindo de mim, do que eu estou ouvindo de você, dentro de mim”. Ela: “eu quero ouvir o que você está ouvindo em mim, do que eu estou ouvindo de você, do que você está ouvindo de mim, dentro de você”. E sucessivamente continuam; ouvindo-se através da audição que de si tem o outro, imbricando, portanto, o (re)conhecimento de si ao conhecimento do outro, retroativamente.

Especular trata, assim, de como, em última instância, ver-se é estar visível. Mas, ao fazê-lo “tematicamente” através da audição (donde poderíamos dizer que “ouvir-se é estar audível”), enquanto intitula-se com uma palavra simultaneamente relativa ao pensamento e à visão, parece sugerir – quase duchampeanamente – a existência de outra instância de especulação no contexto do vídeo: aquele referente ao espectador. É que nós, que vemos e ouvimos o trabalho da artista, somos os que de fato especulam acerca do que veem e ouvem o homem e a mulher das imagens, infiltrando na obra uma alteridade incontrollável e inconclusiva. Dessa forma, sem acesso ao que a artista chamara, noutro contexto, de “conteúdo mais direto”, o que sobressai é, nas palavras de Parente, “o modo pelo qual ele é transmitido”. O que interessa não é o objeto (conteúdo), tampouco o sujeito (identidade), mas os modos pelos quais subjetividade e objetividade se interproduzem, num interminável processo dialógico onde “as contradições permanecem não resolvidas, mas, antes, mesmo realçadas de uma forma ora sutil, ora repetitiva, constante ou fugaz”²¹, como palavras na brincadeira do telefone sem fio.

Clarissa Diniz

²⁰ PARENTE, Leticia. *Arte e Novos Meios* (1985).

²¹ PARENTE, Leticia. *Proposta geral da obra em vídeo*.

LETÍCIA PARENTE BY LETÍCIA PARENTE

The main characteristic of my work is that it is not attached to any particular characteristic. Its dynamics is more spread out than linear. I allow it to follow a process, my process of discovery and view. Its evident roots of unity are inside me and result from the interaction of my reality with the social and historical reality of the time and moment in which I live. It is more interrogative than descriptive. It serves an intentional purpose as strictly as I can as well as the most coherent reading I can deliver – which does not mean that it fails to achieve a broader picture – coupled with the work interaction with those who enjoy it. The audience participation is an aspect that is expected and taken into account.

According to the project, sometimes it emphasizes the archeology of the present time, other times a denunciative and critical language. There is a variation of media. There is a selection of media. There is an addition and a combination of media. Preferably unconventional media. Criticism against the traditional form of art, provided that is not taken as an object of consumption, in the sense that it is not intended for sale, though it may happen. It is open to various levels of interpretation and audience, without a concern for selection or dilution, and it frequently becomes a shocking event within “artistic orthodoxies”, since it does not exclude or impose any kind of person. Thus, this adds a new critical aspect in relation to the art system and demystifies it.

In some works, the method of approach may be enriched with a perspective or view that is used in scientific subjects. It is the destruction of another taboo. The rationality it requires, however, does not intend to put the logic on a pedestal – it also becomes subject to criticism and denunciation. The verification of the human being without proselytism or dogmatization may well be the most constant and present concern.

RELATIONS WITH THE ART INSTITUTION

For some time I found it difficult to carry the burden of appearing as a professional scientist in an ‘opposite’ professional area. I had the impression that art professionals did not accept that condition. However, little by little that impression was gone. The relationship developed like in any other group, that is, with the usual difficulties inherent to people, external pressures, etc.

Regarding the critics, I always found approaching them difficult. I always kept a distance and feared to take any opportunity to ‘break’ the walls. The fear went away,

LETÍCIA PARENTE POR LETÍCIA PARENTE

A característica principal do meu trabalho é não ter se fixado em nenhuma característica preferencialmente. A sua dinâmica é mais ramificada do que linear. Deixo que ele persiga um processo, o meu processo de descoberta e visão. Suas raízes de unidade evidentes estão dentro de mim e resultam da interação da minha realidade com a realidade social e histórica do meu tempo e do meu momento. É mais interrogativo que descritivo. Atendendo a uma intencionalidade com o máximo de rigor que me é possível, a uma coerência de leitura que possa conseguir, nem por isso escapa a um contorno maior, acrescido pela interação da obra com aqueles que a fruem. A participação do público é um elemento esperado e levado em conta.

De acordo com o projeto, ora faz ênfase maior sobre a arqueologia do tempo presente, ora sobre uma linguagem denunciante e crítica. Há variação de meios. Há seleção de meios. Há somatória e combinação de meios. De preferência meios não convencionais. Crítica à maneira tradicional de arte, desde que não se coloque como objeto de consumo, no sentido de não estar dirigido à venda, embora isso possa ocorrer. Aberto a vários níveis de leitura e de público sem preocupação seletiva ou de diluição, torna-se muitas vezes um fato escandalizante dentro das “ortodoxias artísticas”, uma vez que não exclui nem impõe nenhum tipo de pessoa. Isso acrescenta então novo aspecto crítico com relação ao sistema de arte e a desmistifica.

Em alguns projetos o método de abordagem da obra pode estar enriquecido com uma perspectiva ou ótica utilizável em assuntos científicos. É a destruição de um outro tabu. A racionalidade que exige, porém, não pretende colocar a lógica num pedestal, mas também ela passa a ser objeto de crítica e denúncia. A verificação do humano sem proselitismo ou dogmatização pode bem ser a preocupação mais contínua e presente.

RELAÇÕES COM A INSTITUIÇÃO DA ARTE

Até certo tempo achei difícil comprar a “barra” de aparecer como cientista profissional dentro de outra área profissional “oposta”. Tinha a impressão de que os profissionais de arte não aceitavam essa condição. Aos poucos, perdi a impressão. O relacionamento procedeu-se como em qualquer outro grupo, isto é, com dificuldades naturais inerentes às pessoas, pressões externas do meio, etc.

but I still remained distant. I think the critique is necessary and I believe it will always exist. The professional manner in which it is made differentiates the necessary from the unnecessary critique. I do not think those professionals should have any more power than that granted by the system when they use public opinion vehicles. However, in fact, there is no way of neutralizing the multiplying effects other than by demystifying the action through a greater awareness of the work itself and an independence of the market as a means of economic survival.

The audience seems to me much more important because it also includes the artists' category. I have no restrictions as to the audience. I think that any audience is important. I think that each one enjoys it in its own way. The level of enjoyment is open. If the work level is exhausted in one gulp, tough luck. It was not enough for the thirst and the space.

GROUP EXPERIENCE

It was one of the best human and professional experiences I have ever had. Including all crises of birth, growth, etc. When I 'geographically' separated from the group, I considered it an irreparable loss.

Indispensable for:

- a) Lucidity;
- b) Stimulus;
- c) Sense of reality;
- d) Information;
- e) Action in the environment during times of political activity.

The existence of an art group is a constant struggle against a conditioning of individualist artists. The actions may sometimes be childish or superficial. But if you do not go through the experience many valid things will not be discovered.

From a personal point of view, the affection and negative feelings are part of the mixture. All of this is very important. They threaten and cement. They make it grow or fragment it. As to endurance, it is hard to keep it. The groups will also have to open up, close, redo, enlarge, cease, apparently die, begin and so on. I transferred here the need to experience in group the problems of the professional life of the industry. I do not think I can leave it.

Quanto aos críticos, sempre tive dificuldade de aproximação. Sempre me mantive à distância e com horror a usar as oportunidades para “furar” os muros. Perdi o horror, mas me mantive ainda distante. Acho a crítica necessária e creio que sempre existirá. O desempenho profissional com que é feita é que distingue a necessária da desnecessária. Não concordo com que esses profissionais tenham poder maior que lhes seja dado pelo sistema quando utilizam instrumentos de opinião pública. Mas na realidade não há como neutralizar os efeitos multiplicadores senão desmistificando a ação por um efeito de conscientização maior do próprio trabalho e uma independentização do mercado como meio de sobrevivência econômica.

O público me parece muito mais importante porque nele também está incluída a categoria dos artistas. Não faço restrições ao público. Acho importante qualquer público. Creio que cada um frui a seu modo. O grau de fruição é aberto. Se o nível da obra é esgotado no gole de uma pessoa, azar da obra. Foi pouca para a sede e para o espaço.

EXPERIÊNCIA DO GRUPO

Foi das melhores experiências humanas e profissionais que eu já tive. Com todas as crises de nascimento, crescimento, etc. Quando me afastei “geograficamente” do grupo, considerei uma perda irreparável.

Indispensável para:

- a) Lucidez;
- b) Estímulo;
- c) Sentido de realidade;
- d) Informação;
- e) Ação no meio em momentos de atuação política.

A existência de um grupo de arte é uma luta contínua contra um condicionamento do artista individualista. As ações podem ser algumas vezes infantis ou superficiais. Mas sem passar pela experiência muita coisa válida não será descoberta.

Do ponto de vista pessoal, a afeição e sentimentos negativos fazem parte da mistura. Tudo muito importante. Ameaçam e cimentam. Fazem crescer ou fragmentam. Quanto à perenidade, é difícil mantê-la. Os grupos também terão de se abrir, fechar, refazer, ampliar, cessar, aparentemente morrer, nascer de novo e tal. Transferi para cá a necessidade de vivenciar em grupo problemas da vida profissional deste setor de atividade. Não creio que possa mais dispensá-lo.

PROPOSAL OF SERIAL WORKS

In order to include important moments of my production as well as a selection that allows me to cover all media used, I have made the following choice (described below), which will include photographs at the moment and the works themselves later on at the right time.

1. AUDIO-VISUAL WORKS (Sequence of slides with sound)

Dimension – It is a kind of topology of an internal dimension projected into space, time and mainly speed, which results from the two former ones – “All we communicate to others is an orientation towards what is secret, without ever being able to tell the secret objectively” (Bachelard) (Rio de Janeiro, 1975).

2. PHOTOGRAPH WORKS

158 Project – The interferences in the dimensions of the face, which is elongated or shortened, indicates – through an ideology apparently glimpsed in a caricature – the relation of control by the exterior over people’s interior (Rio de Janeiro, 1975).

3. VIDEO WORKS

Trademark – In a crude manner, derived from an old traditional custom which is present in children’s games, the author sews on the sole of her own foot with a black thread the words MADE IN BRASIL (black and white – 11 minutes).

Preparation I – Relationship of the artist as an individual, through her body, with the political-social context and its consequences. Above all, the oppression and censure against to lucidity and speech are present. Both works are developed based on testimony; a meeting point of the paths in which the archeology of the present time transits (Rio de Janeiro, 1975).

4. XEROX WORKS

A sequence of works from the series *Women* and *House*. The proposal is included in the preceding thought.

A fim de conter momentos significativos de minha produção bem como uma seleção que possibilite abranger todos os mídias utilizados, fiz a escolha, que, abaixo descrita, será acompanhada, no momento, de fotografias e posteriormente, na ocasião propícia, das próprias obras.

1. TRABALHO EM AUDIO-VISUAL – Sequência de slides com som.

O nome do trabalho: *Dimensões*, que seria uma espécie de topologia da dimensão interna projetada no espaço, no tempo e na velocidade que é fruto da relação dos dois outros; “comunica-se aos outros apenas uma orientação para o segredo sem jamais poder dizer objetivamente o segredo” (Bachelard) (produção 1975 – Rio de Janeiro).

2. TRABALHO EM FOTOGRAFIA

Projeto 158 – A interferência nas dimensões da face, alongando-a ou encurtando-a, indica através de uma ideologia, flagrada em caricatura, a relação de dominação do exterior sobre a interioridade das pessoas, (Rio de Janeiro, 1975).

3. TRABALHOS EM VÍDEO

Marca Registrada – de forma cruenta e remanescente de antigo costume popular presente em brincadeiras infantis, a autora costura a sola do próprio pé com linha preta bordando as palavras MADE IN BRASIL – preto e branco – 11 minutos.

Preparação I – Relação da pessoa da artista, através de seu corpo com o contexto político-social e suas consequências. Presente sobretudo a opressão e a censura à lucidez e à fala. Ambos os trabalhos são desenvolvidos na linha testemunhal: – o ponto de encontro dos caminhos por onde passa a arqueologia do tempo presente (Rio de Janeiro – 1975).

4. TRABALHOS EM XEROX

Sequência de trabalhos das artes: *Mulheres* e *Casa*. A proposta está dentro do pensamento anterior.

5. DOCUMENTATION OF THE EXPERIMENTAL ART EXHIBITION NAMED MEDIDAS

Said exhibition was held in 1976 at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [Rio de Janeiro Museum of Modern Art]. A set of media was used: photograph, xerox, audiovisual, newspaper.

The purpose was to question and obtain an answer (testimonial), which included a written explanation in duly signed collective and individual reports.

The quantification constrained and hurt, since it affected the sensations, perceptions and imponderable limits. The external manifestation taken as the process trigger was the competition in its various aspects.

5. DOCUMENTAÇÃO DA MOSTRA DE ARTE EXPERIMENTAL: MEDIDAS

A referida mostra aconteceu em 1976 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Utilizou-se um conjunto de mídias: fotografia, xerox, audio-visual e jornal.

A proposta tinha como premissa um questionamento e uma resposta (testemunhal) que chagava às raízes da explicitação escrita em relatórios coletivos e individuais assinados.

A quantificação violentava e feria, porquanto se efetuava sobre sensações, percepções e limites imponderáveis. A manifestação externa tomada como assunto deflagrador do processo era a competição em vários dos seus aspectos.

LETÍCIA PARENTE. BOOK: ARTE E NOVOS MEIOS
[Art And New Mediums] (Faap)

“In terms of work I came to articulate *The House Proposal* (Xerox series), whose theme is the house, in Fortaleza and in MAC-USP, but it depended on the transit within the space. I began the work in Xerox in 1974, and eventually I still do it, but it’s not the core of my subject. It’s a house with cuts in its blueprint, with three geographical situations, three states: Bahia, Ceará and Rio de Janeiro, my residencies.

Another important aspect of this work is that there always is an element of current technology, which I add and aim to contrast with a more poetical language: so, this blueprint, which is a typical State-financed popular house, with letraset signs, for instance, is set among commonplace indications. I kept adding comings and goings, turns and returns at the entrance, and in the place of conversation there are all these hands here (in letraset), wished dialogues and things like that. In the bedroom there are seven letraset beds, seven alternatives. In a mixture of sense, innocence and stereotyped signs – here turned into rituals of codification.

In *Women* I was already following a testimony track which was a bit different, a work about women. The body of a woman all written on with its fissures, the glance, the arms. The whole body positioned on a terrestrial quadrant, and the body’s outline made from the very function of the body – not in the single sense of the physical function, but of a social-human one.

The other was a sequence of wigs, of physiognomies of women. The contradiction, the wigs, the women carrying wigs, the manikins carrying wigs and women imitating the manikins’ physiognomies – that stylized effect of a manikin. There were glasses sequences: some brought happiness, others still carried eyes and noses, a sentimental mouth, that whole consumption jargon trying to decipher feminine psyche, at once employing and disseminating propaganda.

The phase of the body that witness cultural, political and social situations culminated in a video work that among all was the most remarkable – it’s called *Trademark*. In this work I sew in the skin of the sole of my foot the words Made in Brazil with a needle and black thread. It’s an agony! It’s afflicting, because the needle goes in, hurts my foot – it could only be my own foot. There is a popular custom in Bahia in which one embroiders with a thread on the palm of the hand and on the sole of the foot. This is the video work from 1975, which synthesizes this whole phase.

“Em termos de trabalho eu cheguei a articular *A Proposta da Casa* (série de xerox), cujo assunto é a casa, em Fortaleza e no MAC-USP, mas dependia do trânsito dentro do espaço. Comecei o trabalho em xerox em 74, e esporadicamente ainda faço, mas não é o cerne da questão. É uma casa com cortes, na sua planta baixa, que tem três situações geográficas, três estados: Bahia, Ceará e Rio, as minhas residências.

Outra coisa importante deste trabalho é que sempre há um elemento de tecnologia do nosso tempo, que acrescento e procuro contrastar com a linguagem mais poética: então, essa planta baixa, que é de uma casa típica de BNH, com os sinais de letraset, por exemplo, é seta num lugar-comum de indicação. Fui colocando idas e vindas, voltas e revoltas na entrada, e no lugar da conversa tem essas mãos todas aqui (em letraset), diálogos desejados e coisas assim. No quarto há sete camas em letraset, sete alternativas. Numa mistura de senso, inocência e sinais estereotipados – aqui rituais de codificação.

Em *Mulheres* eu já estava numa linha de testemunho um pouco diferente, que era um trabalho em cima da mulher. O corpo da mulher todo escrito com as suas fissuras, o olhar, os braços. Todo o corpo em cima de um quadrante terrestre posicionando, e o contorno do corpo todo feito da própria função do corpo – não no sentido só da função física, mas de uma função social-humana.

O outro era uma sequência de perucas, de fisionomias de mulheres. A contradição, as perucas, as mulheres carregando perucas, os manequins carregando as perucas e as mulheres imitando as fisionomias dos manequins – aquele efeito estilizado do manequim. Havia uma sequência de óculos: uns que davam felicidade, outros que estavam ainda com olhos e narizes, boca sentimental, todo aquele jargão do consumo querendo decifrar o psiquismo feminino, usando ao mesmo tempo e veiculando a propaganda.

A fase do corpo que testemunha situações culturais, políticas e sociais culminou em um trabalho de vídeo que de todos foi o que conseguiu a sigla mais forte – chama-se *Marca Registrada*. Nesse trabalho eu costuro na sola do pé com uma agulha e uma linha preta as palavras Made in Brasil na pele. É uma agonia! Dá muita aflição, porque a agulha entra, fere o meu pé – só podia

In general, one must tread this path, tag along a process of gestation in a certain way, I'm not sure what it is – if emotional, if intuitive – and then there is a part of reflection. Truly the thought brings consistency, elaborates the loose endings of all. And life is moment, passion, emotion, the whole thing mingled. Thought is there fertilizing and structuring these things, because at times it seems to me that's how it is. I was concerned with things being questioned in several ways, because I was interested in the answers”.

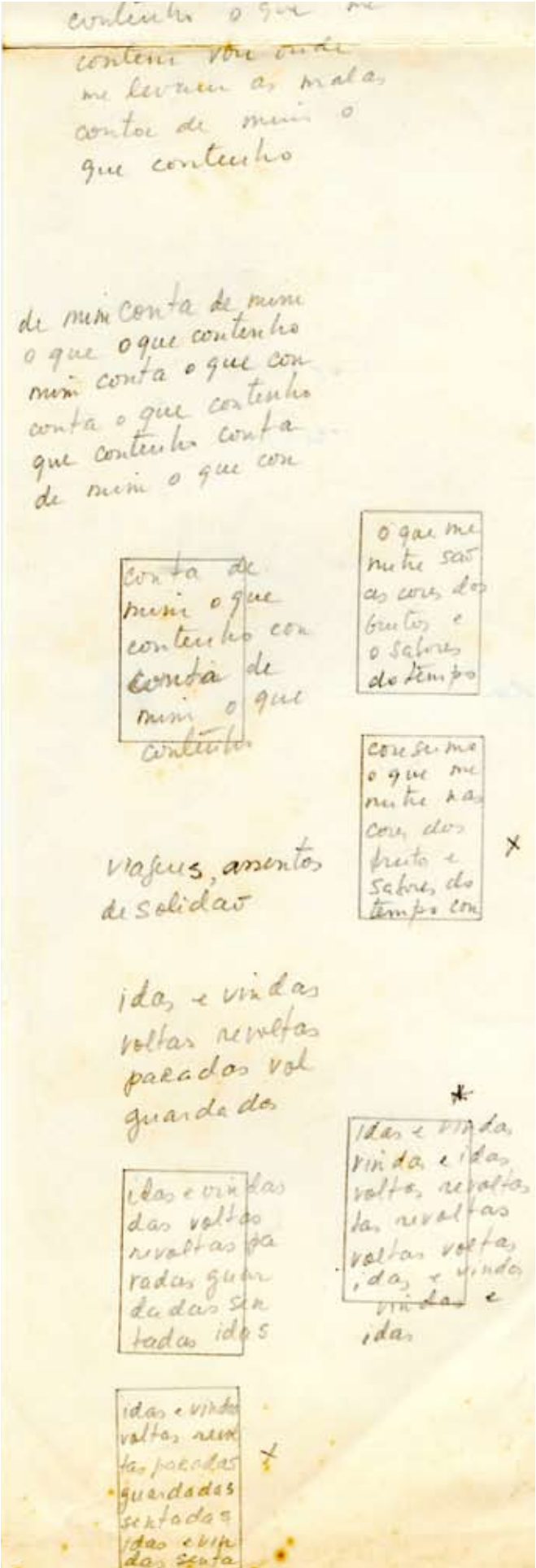
ser o meu próprio. Há um costume popular na Bahia em que se borda muito com uma linha na palma da mão e na sola do pé. Esse é o trabalho de vídeo de 75, que sintetiza essa fase toda.

Em geral, a gente tem de ter essa caminhada, um processo de gestação de certo modo, eu não sei dizer o que é – se é emocional, se é intuitivo –, e depois tem a parte de reflexão. Realmente o pensamento faz a consistência, elabora as amarras das coisas. E a vida é momento, é paixão, é emoção, é tudo misturado. O pensamento está ali fecundando essas coisas todas e estruturando, porque às vezes me parece que é assim. Estava preocupada com que as coisas tivessem vários questionamentos, porque estava interessada nas respostas.”

audiovisual / audiovisual

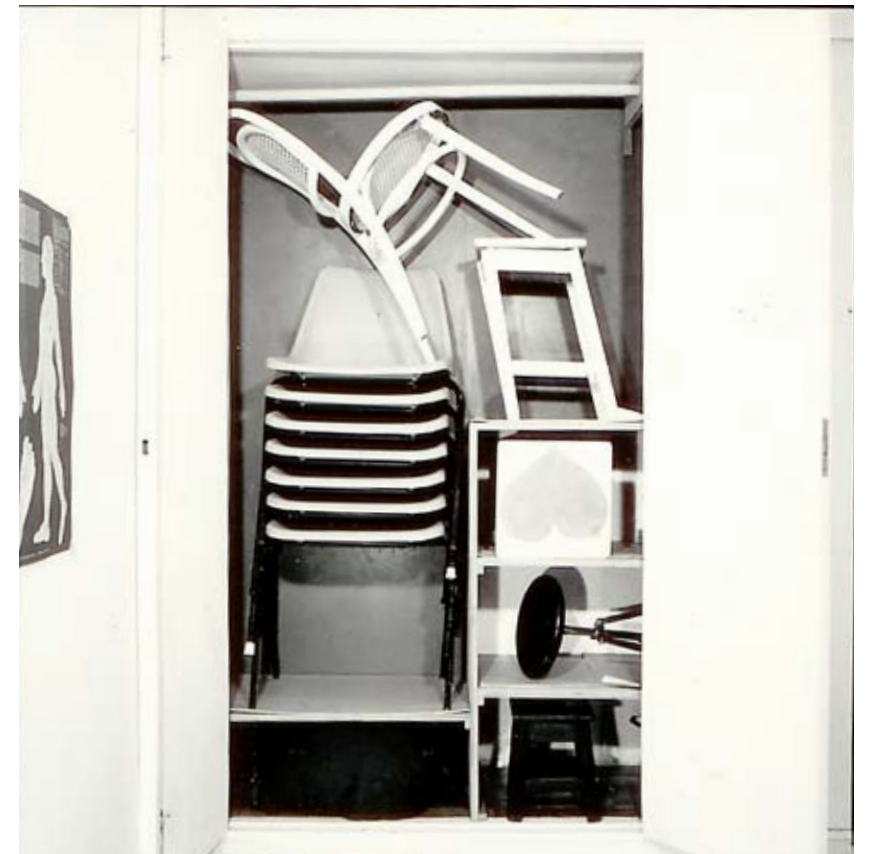
EU ARMÁRIO DE MIM, 1975

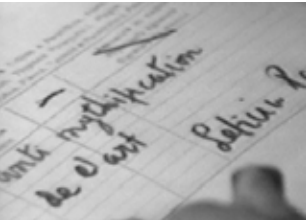
I CLOSET OF MYSELF, 1975





1. Eu armário de mim
2. Eu armário de mim
4. Eu armário de mim
- Eu armário de mim
5. Conta de mim o que contengo. Conta de mim. O que contengo
6. Eu armário de mim. armário
- Eu armário de mim
8. Sentar. Sentei. Sozinho. Sentei-me com. Assentos com.
- Presilhas no tempo. Sentei. Parei. Sentar-me com.
- Eu armário de mim. Armário
9. Consumo a cor dos frutos. E sabores do tempo.
- Com sumo e cor. Os frutos. Com sumo e cor do tempo.
- Eu armário de mim. Eu armário de mim.
20. letras e palavras. trazem o mundo. mundo circulando no sange
- Eu armário de mim. armário
10. Pasto e repasto. O jornal nosso de cada dia. Pasto e repasto
- Eu armário de mim armário
11. Canto cantado. Som nascido. Som nascente. Tecendo o intante de
- cada dia
- Eu armário de mim
7. Idas e vindas. Voltas revoltas. Idas e vindas. voltas. revoltas
12. Eu armário de mim. Eu armário de mim. armário. e mim
- armário de mim. Armário de mim
18. Mal travestido em doença. Registro de lutas na carne
13. A condição de ser, é fardo as vezes
- nas costas a humanidade. Tão leve e tão pesada.
15. Cura-me a propria dor da dor. Cura-me a dor da dor.
- 17- 16. Eu armário de mim. Aeu armario de mim.
18. Mãos registrando a vida em mim. Mãos narando a vida no tempo
- Eu armário de mim.
19. Ferramentas de construir cada dia.
21. Eu armário de mim
22. O desgaste das solas registrou os caminhos deles e meus
- Eu armário de mim
23. livrar do pó do sangue e dos detritos. Eis a faina diária
24. repouso enfim no tempo empresilhado. Tempo anarrado e preso
- sem correr. Sol parado. Parado. no repouso no repouso no sono
25. Eu armário de mim
- Eu armário de mim
26. É preciso cessar os movimentos
27. Amor voo livre.
28. É preciso estancar as forças
29. Amor supreza e surprendido.
- Breve amor longo amor
30. É preciso conter os passos
31. Pequeno espaço e tanto amor
- amplidão interna, explosão de sois
- é preciso prevenir os riscos
- prevenir os riscos
- amordacar a liberdade.
32. Eu armário de mim
34. o tempo: hoje é dia de trevas. hoje é dia de perda
35. o tempo: hoje é dia de festa. Tempo de abrir o tempo
36. o tempo: hoje é dia de sonho. No ritmo de desejar
33. Eu armário no tempo
- Eu em fim multiplicado
38. arborescido. Arborecente.
- Eu armário de mim
37. O amor tem muitas faces e se põe de joelhos
40. Eu armário de mim
39. Eu armário de mim
41. Eu armário de mim





vídeo / **video**

GENERAL PROPOSAL OF THE VIDEO WORK

The artist intends to set the coordinates of each archeological situation, mainly regarding time and space. The space reference point is frequently the author herself as an element that is sometimes passive and sometimes active in the action. The technology, represented by the resource that is always present, is most of the time a visible or an invisible character. It may be an obstacle in the cuts, a bridge that connects the close to the far side and something that denotes the distance – so as to cross it or increase it – among the various levels of the character’s inner consciousness. In brief, the video is expected to provide the possibility of confronting the experience at the deepest level, from the visceral to the tactile, bodily level, with those surrounding areas from the immediate exterior.

Time is now “enlarged” by the machine power, like a photographic enlargement of a detail. The technology maximizes to the fullest possible extent through all access paths and all voices that provide the ability to penetrate the occurrence. One of the most important aspects is that contradictions remain unsolved; they are rather emphasized, whether subtly or repetitively, constantly or fugaciously.

A artista pretende estabelecer as coordenadas de cada situação arqueológica, sobretudo com relação ao tempo e ao espaço. O ponto referencial do espaço, na maioria das vezes, é a própria autora como elemento ora passivo, ora ativo da ação. A tecnologia, representada pelo recurso sempre presente, é, na maioria das vezes, um personagem visível ou invisível. Pode ser obstáculo nos cortes, ponte de união entre o perto e o longe e denotador das distâncias, para vencê-las ou ampliá-las, entre os diversos níveis de consciência interna do personagem. O que se quer, em suma, do vídeo, é a possibilidade de confrontar a vivência ao nível mais profundo, do plano do visceral ao plano do corpóreo tátil com aquelas regiões circundantes do exterior imediato.

O tempo resta agora “ampliado” pelo poder da máquina, como o aumento fotográfico de um detalhe. A tecnologia potencializa ao máximo, por todas as vias de acesso e por todas as vozes que acrescentam a capacidade de penetrar na ocorrência. Um dos aspectos mais importantes é que as contradições permanecem não resolvidas, mas, antes mesmo realçadas de uma forma ora sutil, ora repetitiva, constante ou fugaz.

P R O P O S T A G E R A L D A O B R A E M V Í D E O

P R E P A R A Ç Ã O I

A artista chega ao espelho do banheiro e vai se preparar para sair. Cola um esparadrapo sobre um dos olhos e desenha sobre o esparadrapo com lápis de sobrancelha um olho aberto. Faz o mesmo com o outro olho. Em seguida, cobre a boca com esparadrapo também, e desenha uma boca sobre ele com um batom. Ajeita o cabelo. Pega a bolsa e sai.

Ano: 1975

Duração: 6 minutos

Formato: porta-pack ½ polegada

Câmera: Jom Tob Azulay

P R E P A R A T I O N I

The artist stands in front of a bathroom mirror and gets ready to go out. She sticks an adhesive plaster to one of her eyes and draws an open eye with an eyebrow pencil on it. She does the same to the other eye. Then, she also covers her mouth with a plaster and draws a mouth with a lipstick on it. She arranges her hair. She takes her purse and leaves.

Year: 1975

Duration: 6 minutes

Format: ½ inch portapack

Cameraman: Jom Tob Azulay





TRADE MARK

The author sews on the sole of the foot with a needle and a black thread. She embroiders the words “MADE IN BRASIL”. The purpose of the work is to materialize the idea of reification of the individual, a characteristic aspect of society at the present time in history. Reification implies belonging. Belonging, however, transcends the reification due to the deep, impenetrable connection to the motherland. The trademark may resemble the branding iron for indicating the animal ownership, but it is also the basis for the structure over which an individual will always be constituted in his or her historicity: when standing on the sole of the foot.

Year: 1975

Duration: 9 minutes

Format: ½ inch portapack

Cameraman: Jom Tob Azulay

MARCA REGISTRADA

A autora costura a sola do pé com uma agulha com linha preta. Borda a inscrição “MADE IN BRASIL”. O trabalho pretende a materialização da ideia de reificação da pessoa, fato característico da sociedade no momento histórico presente. A coisificação implica em pertencer. O pertencer, porém, transcende também à coisificação por força da ligação profunda e indevassável com a terra pátria. A marca registrada pode se assemelhar ao “ferro” de posse do animal mas também é a base da estrutura acima da qual a pessoa sempre estará constituída em sua historicidade: quando de pé sobre as plantas dos pés.

Ano: 1975

Duração: 9 minutos

Formato: porta-pack ½ polegada

Câmera: Jom Tob Azulay





I N

The artist gets in her own empty wardrobe and hangs herself through her clothes by the shoulder on a hanger. The door is closed and she remains locked in the wardrobe.

Year: 1975

Duration: 3 minutes

Format: ½ inch portapack

Cameraman: Jom Tob Azulay

I N

A artista entra no seu próprio armário vazio e se pendura através de sua roupa, pelos ombros, num cabide. Fecha-se a porta do armário, encerrando-a.

Ano: 1975

Duração: 3 minutos

Formato: porta-pack ½ polegada

Câmera: Jom Tob Azulay



P O I N T S
(missing)

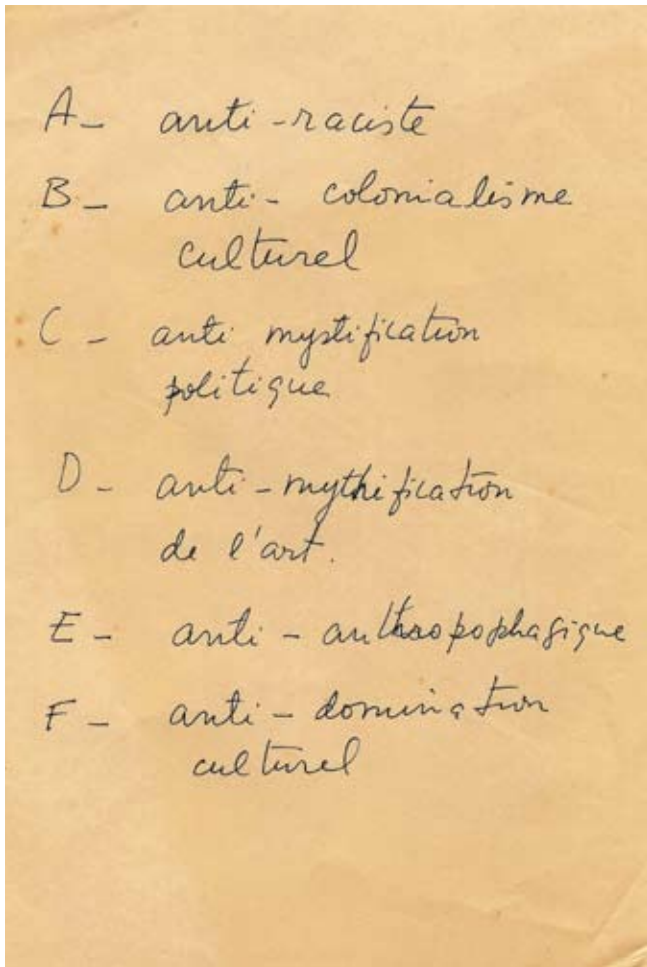
A hand draws a quill pen on a cardboard. After it has been drawn,the pen is cut out and sewn with a needle and a black thread on the forefinger of the left hand. Then, the quill is sunk in an inkwell and a dot is made with it on a sheet of paper.

Year: 1975
Duration: 6 minutes
Format: ½ inch portapack
Cameraman: André Parente

P O N T O S
(desaparecido)

Uma mão desenha uma caneta com pena sobre uma cartolina. Depois de desenhada, a caneta é recortada e costurada com agulha e linha preta sobre o dedo indicador da mão esquerda. Em seguida a pena é imersa num tinteiro e com ela marca-se um ponto sobre uma folha de papel.

Ano: 1975
Duração: 6 minutos
Formato: porta-pack ½ polegada
Câmera: André Parente



P R E P A R A T I O N I I

A person applies four injections to herself. After each application some words are written in an international health control form. The records are made in the column under the title vaccines:

- Anti-cultural colonialism;
- Anti-racism;
- Anti-political mystification;
- Anti-mystification of art.

Year: 1976
Duration: 7 minutes
Format: ½ inch portapack
Cameraman: Ana Vitória Mussi

P R E P A R A Ç Ã O I I

São aplicadas pela própria pessoa em si mesma quatro injeções. Após cada aplicação são escritos dizeres numa ficha de controle sanitário internacional para a saída do país. Os registros são feitos na coluna sob o título vacinas:

- Anticolonialismo cultural;
- Anti-racismo;
- Antimistificação política;
- Antimistificação da arte.

Ano: 1976
Duração: 7 minutos
Formato: porta-pack ½ polegada
Câmera: Ana Vitória Mussi

C A L L
(missing)

The artist gets in an apartment and comes to a room where there is a sound recorder and a telephone set on the table. She records the following question on a tape: “Hello, is it Letícia?”. She repeats the question many times. She stops the recording. She rewinds the tape. She turns on the recorder again and leaves the question echoing. She takes the telephone, calls her own apartment and leaves the receiver close to the recorder. She leaves the apartment, goes down the stairs, gets to the street, goes down the slope, gets in her own building, goes up the stairs, gets to her apartment door, opens the door with a key, hears the phone ringing, picks up the phone and hears her recorded voice asking “Hello, is it Letícia?”. She answers: “Yes, it’s Letícia”. The artist calls herself and identifies herself through three access paths. One of them is interior, immediate, mute, silent, from her to herself. Invisible. The other one is through her body, which calls her – she is conducted by the body, by the legs that cross the physical space to her house and she answers: “Hello, it’s me”. The third path lies within the technological means that records her voice, transmits it by the telephone to her house, waits until she arrives and calls her. And she answers: “Yes, it’s Letícia”.

Year: 1978
Duration: 10 minutes
Format: ½ inch portapack
Cameraman: André Parente

C H A M A D A
(desaparecido)

A artista entra num apartamento, chega à sala onde numa mesa está um gravador de som e um telefone. Grava numa fita a pergunta: “Alô, é a Letícia?”. Repete a pergunta muitas vezes. Pára a gravação. Volta a fita. Aciona de novo o gravador e deixa a pergunta ecoando. Pega o telefone, liga para o seu próprio apartamento e deixa o fone perto do gravador. Sai do apartamento, desce as escadas, chega à rua, desce a ladeira, entra no seu próprio prédio, sobe as escadas, chega à porta de seu apartamento, abre a porta com a chave, escuta o telefone tocando, retira-o do gancho, ouve sua voz gravada perguntando, “Alô, é a Letícia?”. Responde: “É a Letícia”. A artista se chama e se identifica por três vias de acesso. Uma interior imediata, muda, silenciosa de si para si mesma. Invisível. Outra através de seu corpo chamando a si e sendo conduzida pelo corpo, pelas pernas atravessando o espaço físico até sua casa e respondendo: “Alô, sou eu mesma”. A terceira via localiza-se dentro do meio tecnológico que grava a sua voz, transmite-a pelo telefone até a sua casa, fá-la esperar até sua chegada e chama-a. A esta ela própria responde: “É a Letícia”.

Ano: 1978
Duração: 10 minutos
Formato: porta-pack ½ polegada
Câmera: André Parente



W H O B L I N K E D F I R S T ?

Two people (André and Angela Parente) are sat in front of a mirror looking at each other through the mirror. There is a panel behind them and a hole in this panel through which the lens of a video camera (the third eye) is directed at the mirror. They watch each other in order to see who will blink first. At a certain point they put an end to the game. But who blinked first?

Year: 1978

Duration: 4 minutes

Format: ½ inch portapack

Cameraman: Letícia Parente

Q U E M P I S C O U P R I M E I R O ?

Duas pessoas (André e Angela Parente) sentadas diante de um espelho olhando uma para a outra através do mesmo. Por trás de ambas um painel e nesse painel um orifício por onde sai a objetiva de uma câmera de vídeo (o terceiro olho) na direção do espelho. As pessoas se observam para ver quem pisca primeiro. Num determinado momento dão o jogo por encerrado. Mas quem piscou primeiro?

Ano: 1978

Duração: 4 minutos

Formato: porta-pack ½ polegada

Câmera: Letícia Parente



S P E C U L A R

Two people (André and Angela Parente) are sat on the floor in front of each other. They are connected by a kind of double stethoscope; the tubes that hang from the ears of each one are joined together in the middle through a common tube.

Person 1 says:
“I’m thinking that you’re hearing what I’m saying.”
Person 2 replies:
“I’m thinking that you’re hearing what I’m saying about what you were thinking that I was hearing what you were saying.”
Person 1 continues:
“I’m thinking that you’re hearing what I’m saying about what you are thinking that I was hearing what you were saying about what I was thinking that you were hearing what I was saying”.
And it continues until the fifth term.

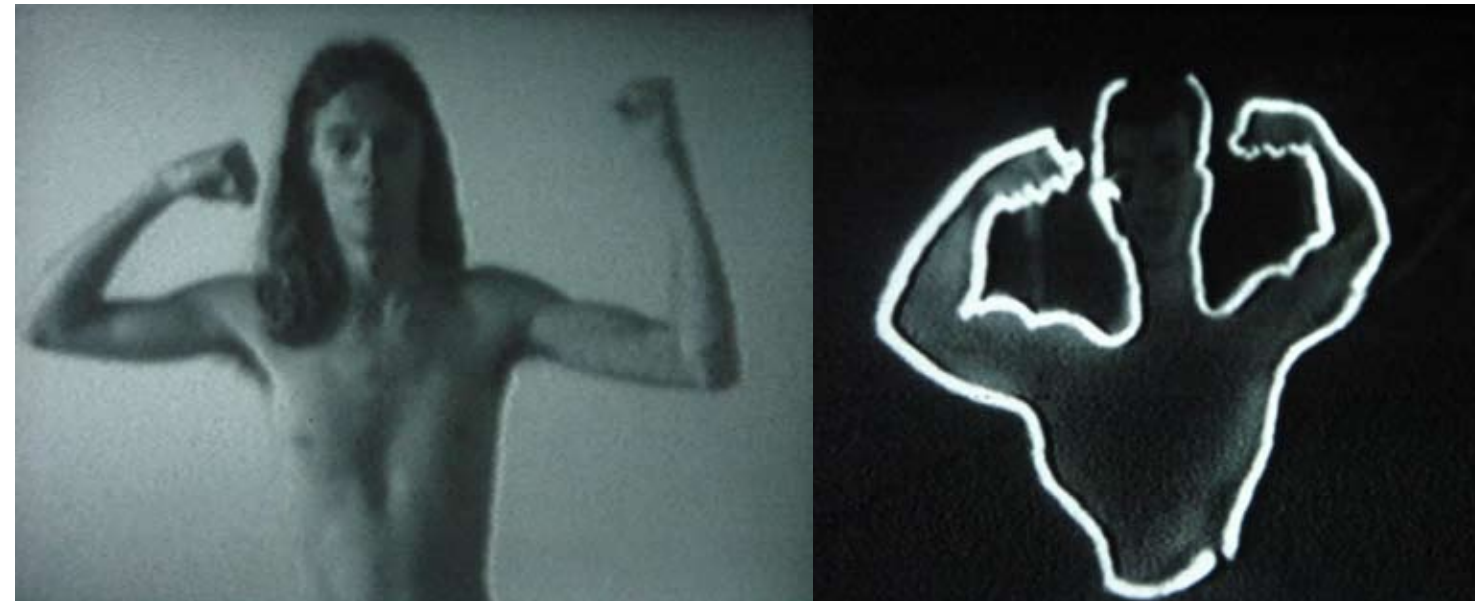
Year: 1978
Duration: 4 minutes
Format: ½ inch portapack
Cameraman: Letícia Parente

E S P E C U L A R

Duas pessoas (André e Angela Parente), sentadas no chão, uma de frente da outra, estão ligadas por uma espécie de estetoscópio duplo de modo que os tubos que saem do ouvido de cada uma se ligam no meio através de um tubo comum.

A primeira afirma:
– eu estou pensando que você está escutando o que eu estou falando
A segunda responde:
– eu estou pensando que você está escutando o que eu estou falando do que você pensava que eu estava escutando do que você falava...
A primeira prosegue:
– eu estou pensando que você está escutando o que eu estou falando do que você pensava que eu estava escutando do que você falava do que eu estava pendando que você escutava do que eu falava...
E continua assim até o quinto termo.

Ano: 1978
Duração: 4 minutos
Formato: porta-pack ½ polegada
Câmera: Letícia Parente



THE MAN OF THE ARM AND THE ARM OF THE MAN

(coauthored by André Parente)

A neon advertisement of a male body from the waist to the top is shown; he stretches and contracts one of the arms in a symbolic gesture of display of strength. (It is an advertisement for a gym). After some minutes in that scene a man with a naked torso, from the waist to the top, comes along moving his arm in the same way. As the gesture is repeated, the man gets tired and cannot keep up with the pace and slows down.

Year: 1978

Duration: 6 minutes

Format: ½ inch portapack

Cameraman: André Parente and Letícia Parente

Model/actor: André Parente

O HOMEM DO BRAÇO E O BRAÇO DO HOMEM

(em coautoria com André Parente)

Vê-se a imagem de um anúncio em néon de um corpo de homem da cintura para cima, distendendo e contraindo um dos braços, num gesto simbólico de exibição de força. (Trata-se do anúncio de uma academia de ginástica). Após alguns minutos dessa cena, aparece um homem de torso nu, da cintura para cima, movimentando o braço da mesma forma. À medida que o gesto se repete, o homem demonstra fadiga e não sustenta o ritmo alentando o movimento.

Ano: 1978

Duração: 6 minutos

Formato: porta-pack ½ polegada

Câmera: André Parente e Letícia Parente

Modelo/ator: André Parente

W H E R E
(coauthored by André Parente, missing)

It is about a game of images to the infinite resulting from the recording of the recording of the image of a TV set, which transmits the image of what is being recorded. It is, therefore, a short circuit of the image (of the image (of the image (of the image)) to the infinite.

Year: 1978
Duration: 4 minutes
Format: ½ inch portapack
Cameraman: André Parente

O N D E
(em coautoria com André Parente, desaparecido)

Trata-se de um jogo de imagens ao infinito ocasionado pela gravação da gravação da imagem de um aparelho de TV que transmite a própria imagem do que está sendo gravado. Constitui-se, portanto, um curto-circuito da imagem (da imagem (da imagem (da imagem)) ao infinito.

Ano: 1978
Duração: 4 minutos
Formato: porta-pack ½ polegada
Câmera: André Parente



N O R T H E A S T

A rough leather suitcase is dragged by the author until the center of the field of vision. The suitcase is opened and inside it there are two live snakes on a white sheet. The artist tries to remove the sheet without being reached by the snakes. When she removes it she closes the suitcase and holds herself at the same time. Background music: a song by Caetano Veloso (“No dia que eu vim embora...”) [The day I left] ending in the verse “and the suitcase smelled bad...”

Year: 1981

Duration: 3 minutes

Format: Betamax, color

Cameraman: Cacilda Teixeira da Costa

N O R D E S T E

Uma mala de couro rústica é arrastada pela autora até o centro do campo visual. A mala é aberta e vê-se dentro dela duas cobras vivas sobre um lençol branco. A artista procura retirar o lençol sem ser atingida pelas cobras. Ao retirá-lo fecha a mala e abraça-se ao mesmo. Música de fundo: canção de Caetano Veloso (“No dia que eu vim embora...”)

Ano: 1981

Duração: 3 minutos

Formato: Betamax, colorido

Câmera: Cacilda Teixeira da Costa



T A S K I

The artist lies down on an ironing board and someone irons her clothes (she is inside her clothes).

Year: 1982

Duration: 3 minutes

Format: Betamax, color

Cameraman: unknown

T A R E F A I

A artista deita-se Sobre a tábua de passar e alguém passa a sua roupa a ferro (ela estando dentro da mesma).

Ano: 1982

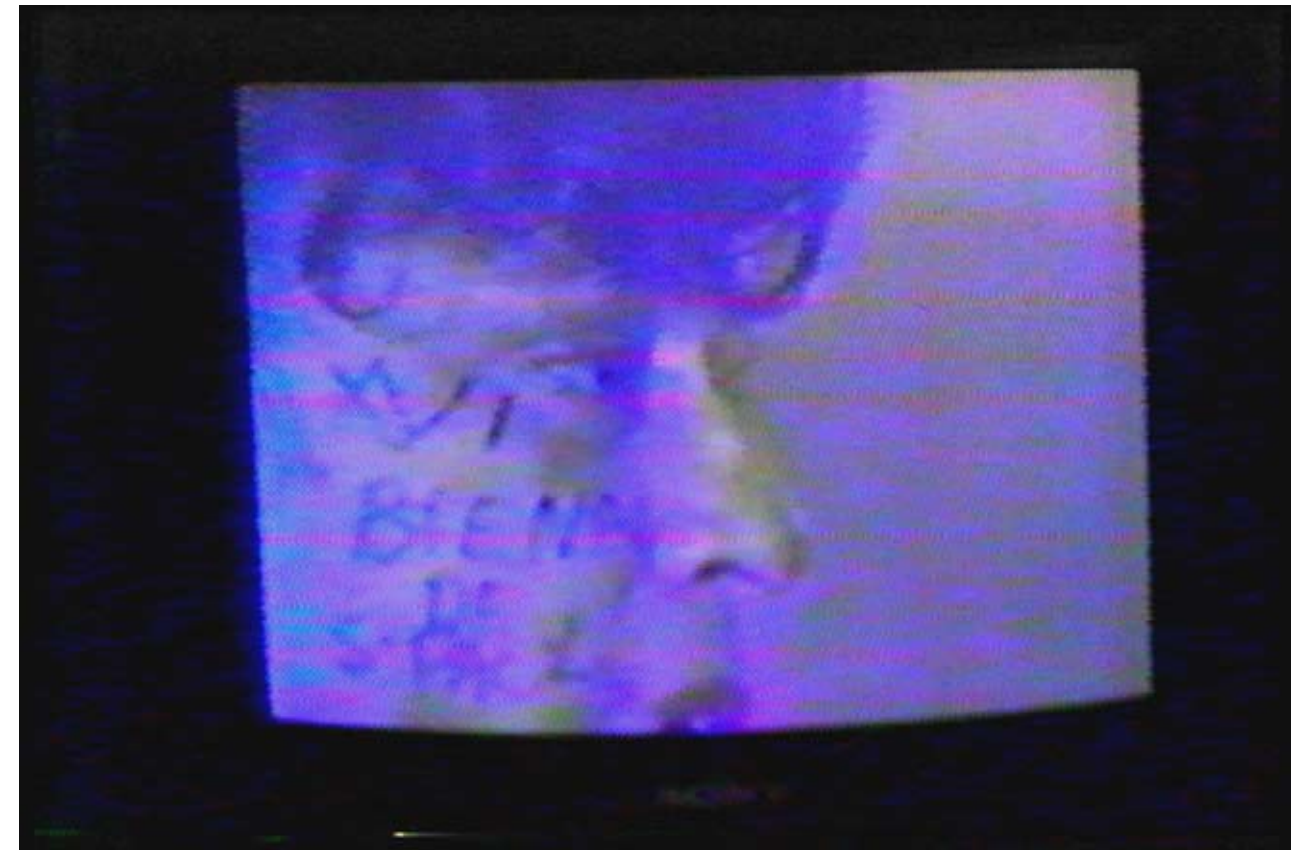
Duração: 3 minutos

Formato: Betamax, colorido

Câmera: desconhecido



A R O U N D T H E G L O B E (missing) A journalist holding the O Globo newspaper and making spontaneous gestures (almost ritualistic, presenting a “merchandise”) arrives at a junction in a car. The newspaper is taken, the title is shown and a circle is made on the ground around O Globo. Year: 1981 Duration: 8 minutes Format: Betamax, color Cameraman: Cacilda Teixeira da Costa	V O L T A A O R E D O R D O G L O B O (desaparecido) Dentro de um carro chegando num cruzamento encontra-se um jornalista com o jornal O Globo fazendo gestos espontâneos (quase ritualísticos, de apresentação de “mercadoria”). Toma-se o jornal, mostra-se o título e faz-se um círculo demarcado pelo asfalto em torno de O Globo. Ano: 1981 Duração: 8 minutos Formato: Betamax, colorido Câmera: Cacilda Teixeira da Costa
---	---



S T A M P

Bienal's address is written on the artist's face. A picture of her face envelops the video recorded with the address and it is addressed to Bienal again. At Bienal the pack is opened and the sender's (artist's) face appears as the addressee on the screen of another video, at Bienal's reception office.

Year: 1981

Duration: 10 minutes

Format: VHS, color

Cameraman: Roberto Sandoval

C A R I M B O

A artista é marcada no rosto com o endereço da Bienal. Uma foto de sua face envelopa o vídeo gravado com o endereçamento e de novo é endereçado à Bienal. Na Bienal abre-se o pacote e aparece a fisionomia da atriz remetente como destinatário, na tela de outro vídeo, no escritório de recepção da Bienal.

Ano: 1981

Duração: 10 minutos

Formato: VHS, colorido

Câmera: Roberto Sandoval

GREEN DESIRE / CITY HUNGER
(missing)

A boy sees a man eating a coconut at a restaurant on the beach. He wants that coconut. He climbs a palm tree and takes one. He opens it with his hands. The coconut is empty. A disappointment for the boy and the hunger in the city.

Year: 1983
Duration: 3 minutes
Format: VHS
Cameraman: unknown

VERDE DESEJO / FOME
DA CIDADE
(desaparecido)

Um garoto vê um homem comendo um coco em um restaurante de praia. Deseja o coco. Sobe num coqueiro e tira-o. Abre-o com as mãos. O coco está vazio. Decepção do garoto e a fome da cidade.

Ano: 1983
Duração: 3 minutos
Formato: VHS
Câmera: desconhecido



WIRELESS

(coauthored by Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff, Sônia Andrade)

The group of artists (the video authors) plays telephone – they whisper the message into the ear of the person next to them and observe its deformation.

Year: 1976

Duration: 13 minutes

Format: ½ reel portapack

Cameraman: David Geiger

TELEFONE SEM FIO

(em coautoria com Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff, Sônia Andrade)

O grupo de artistas (autores do vídeo) brinca de telefone sem fio, fazendo a mensagem passar de ouvido a ouvido e observando a deformação que ela sofre.

Ano: 1976

Duração: 13 minutos

Formato: porta-pack ½ reel

Câmera: David Geiger



DE AFLICTI

Gestures of entwined, contracted and twisted hands and feet are successively shown in fixed images. Each image arises from the dark and then dissolves in the dark. A voice prays a litany: ora pro nobis. The rhythm is like closing and opening an eye (the camera's eye), called by the invocation.

Year: 1979

Duration: 10 minutes

Photos: André Parente

Cameraman: André Parente

DE AFLICTI

Aparecem sucessivamente em imagens fixas, gestos de mãos e pés entrelaçados, contraídos e contorsidos. Cada imagem surge do escuro e depois se dissolve no escuro. Uma voz reza uma litania: ora pro nobis. O ritmo é como o fechar e abrir de um olho (olho da câmara), covocado pela invocação.

Ano: 1979

Tempo: 10 minutos

Fotografias: André Parente

Câmera: André Parente

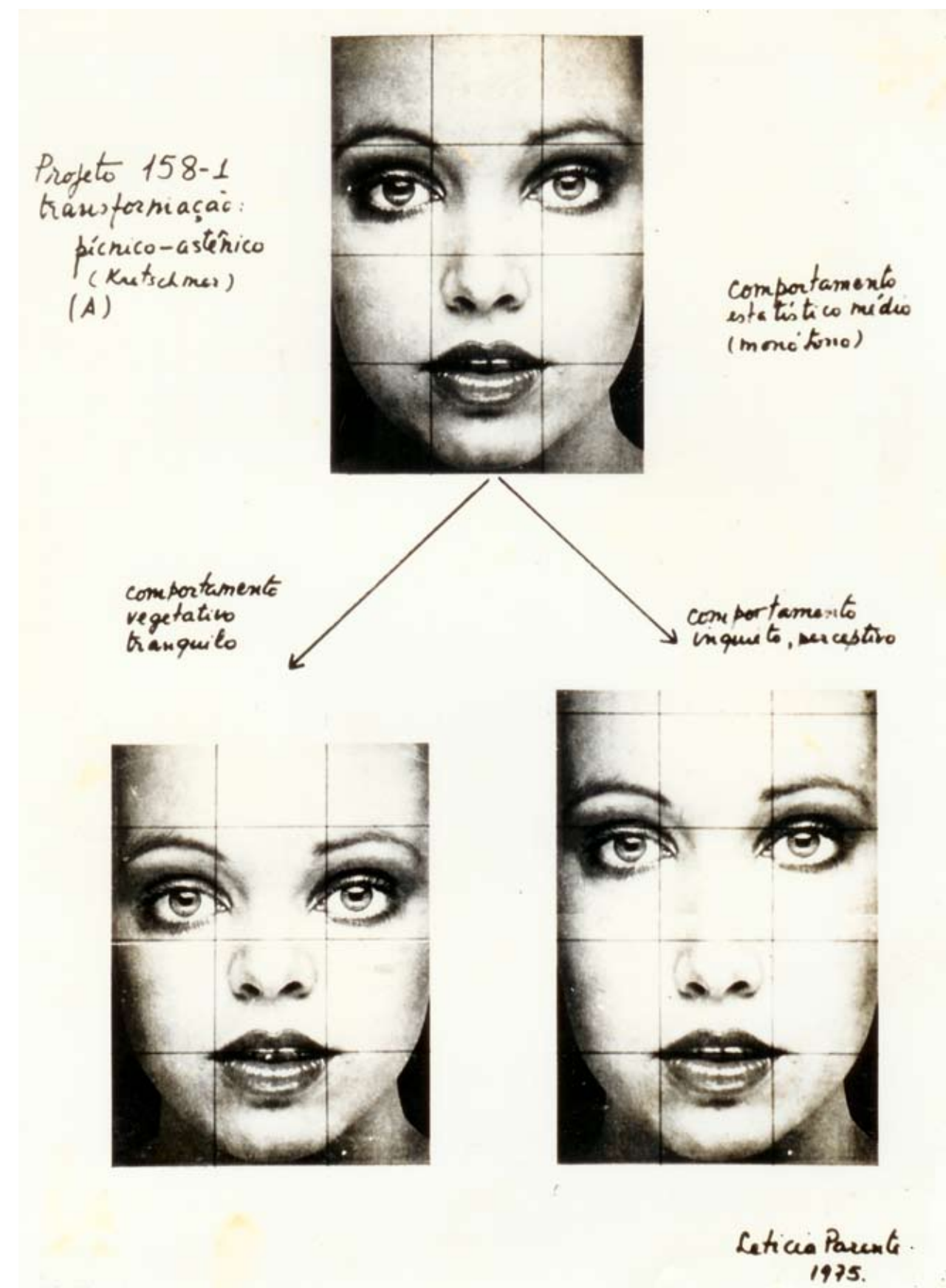




fotografia / **photography**

SÉRIE 158, 1975

SERIES 158, 1975



Projeto 158-2
transformação
pícnico-astênico
(Kretschmer)
B



tipo médio
(mesopícnico)

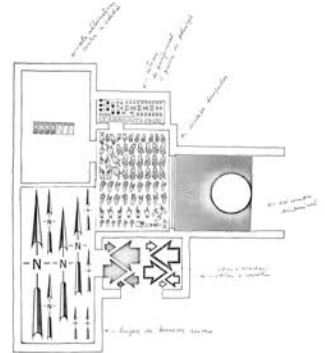
tipo cerebral
força mental



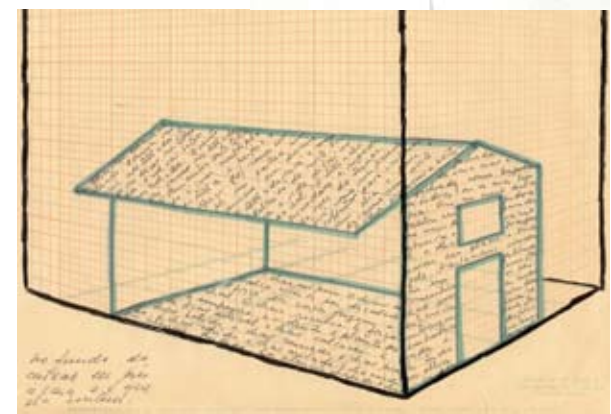
tipo instintivo
força física

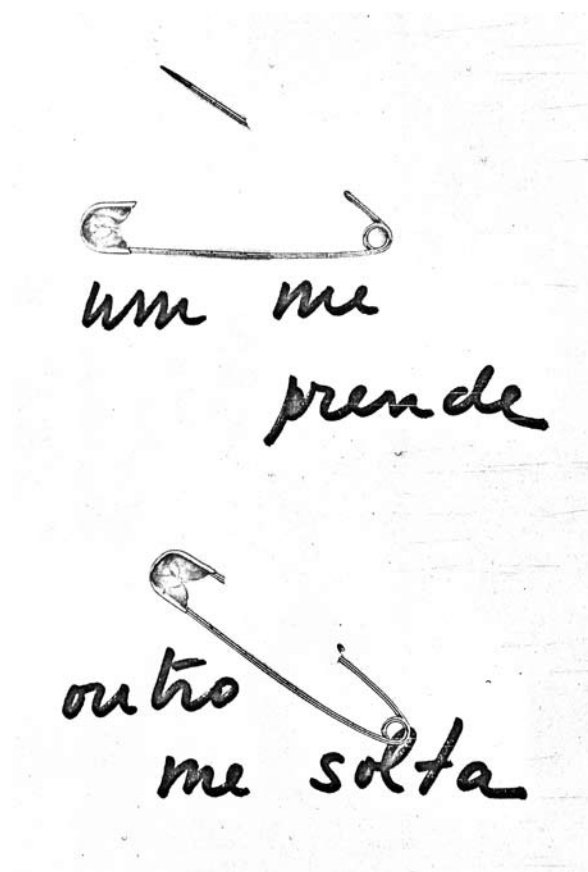


Leticia Parente
1975.



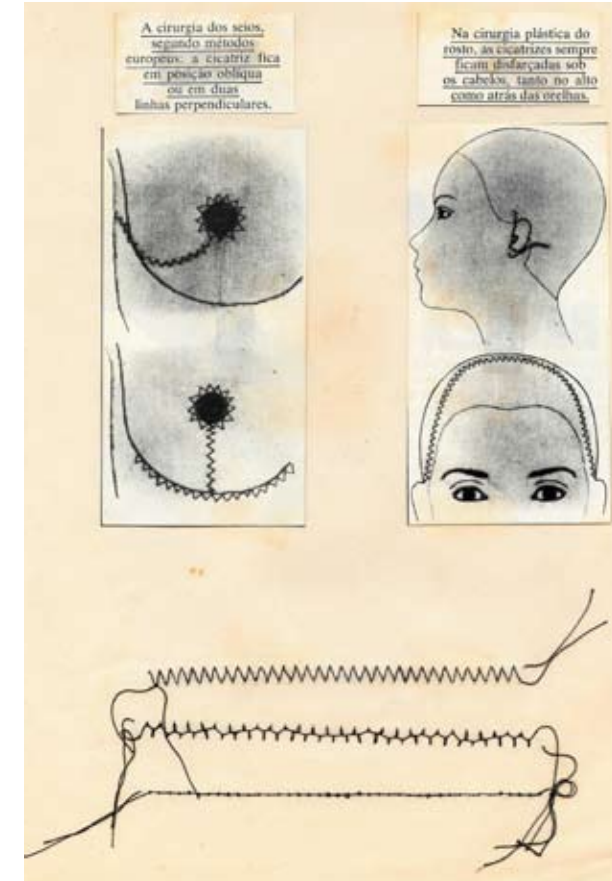
xerox e arte postal / **xerox and mail art**





WOMEN SERIES, 1976

SÉRIE MULHERES, 1976





F - Cr\$ 77,00



J - Cr\$ 97,00



H - Cr\$ 127,00



D - Cr\$ 97,00

perucas de KANEKALON



N.º 55 - Cr\$102,80



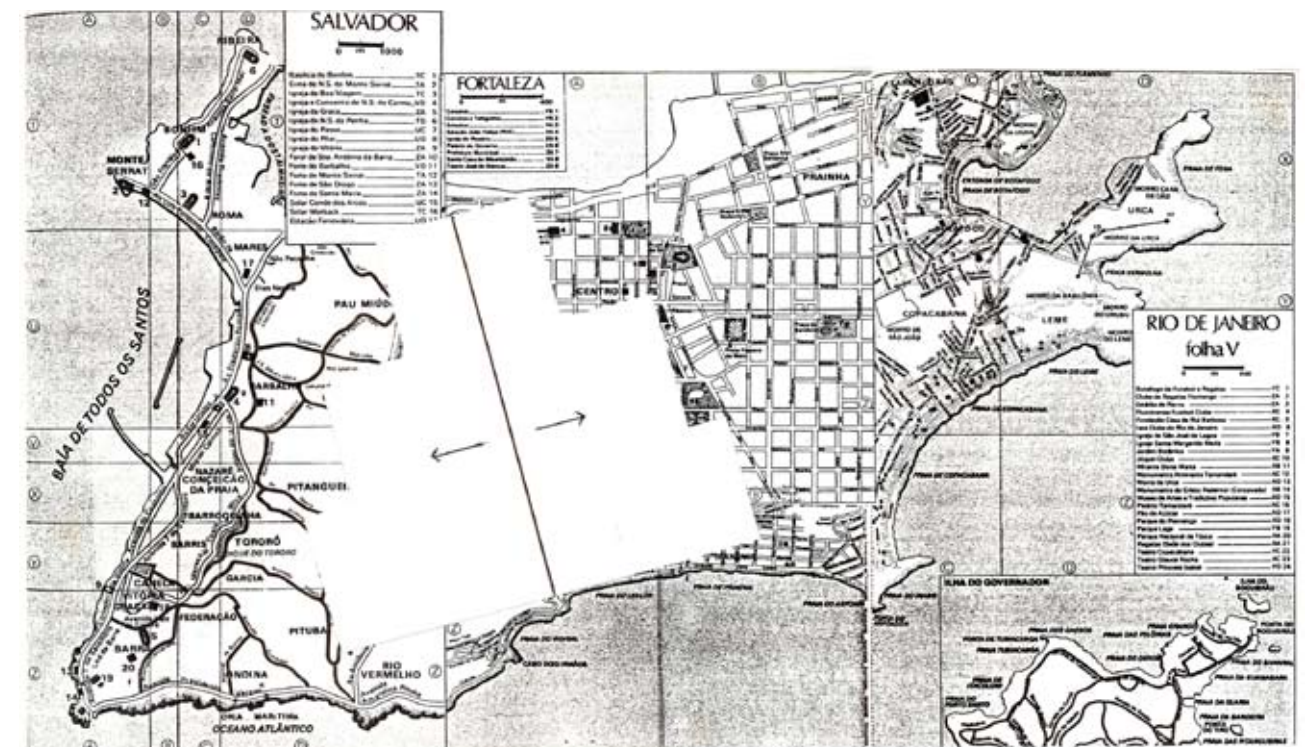
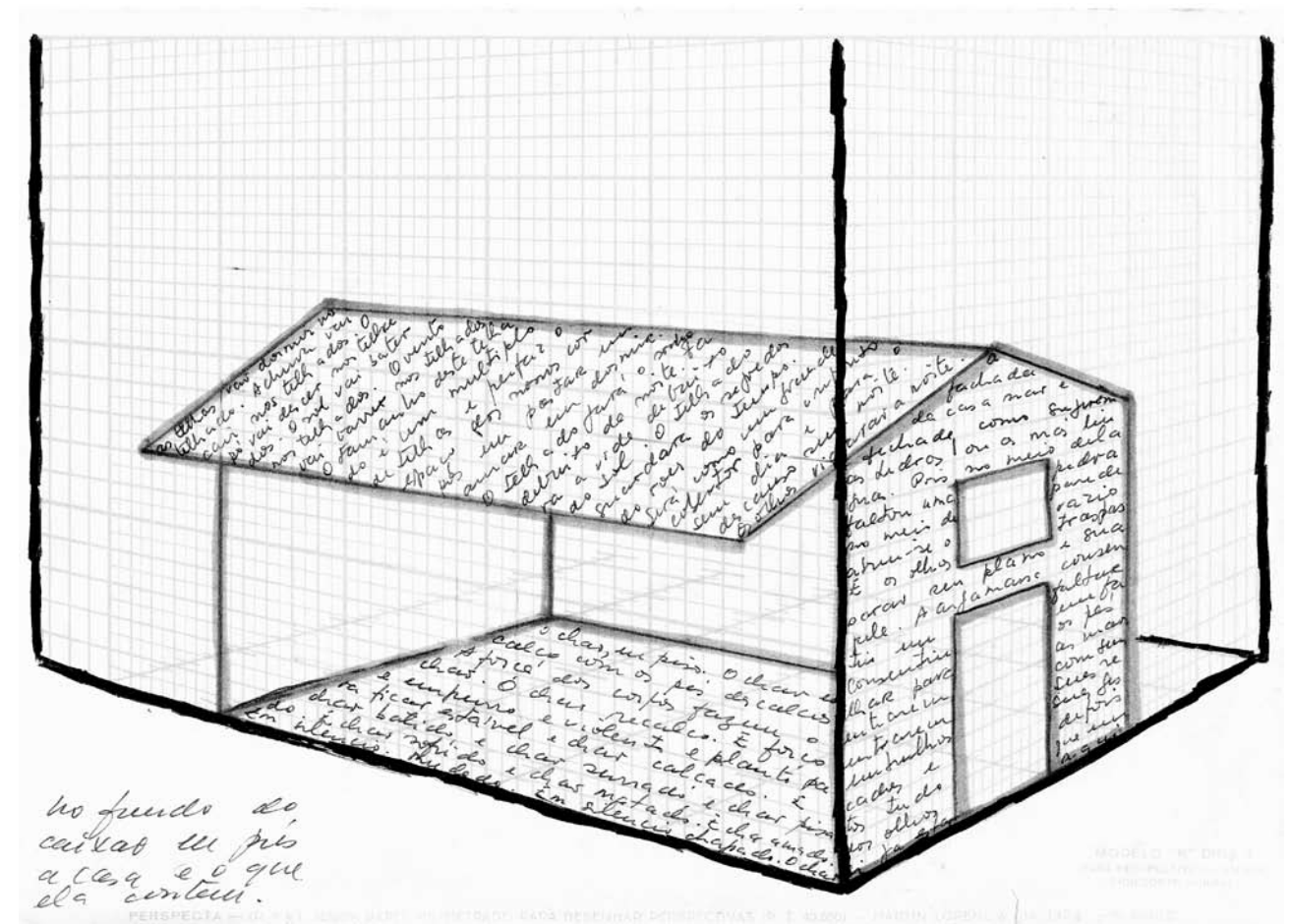
N.º 50 - Cr\$104,80



N.º 54 - Cr\$134,80

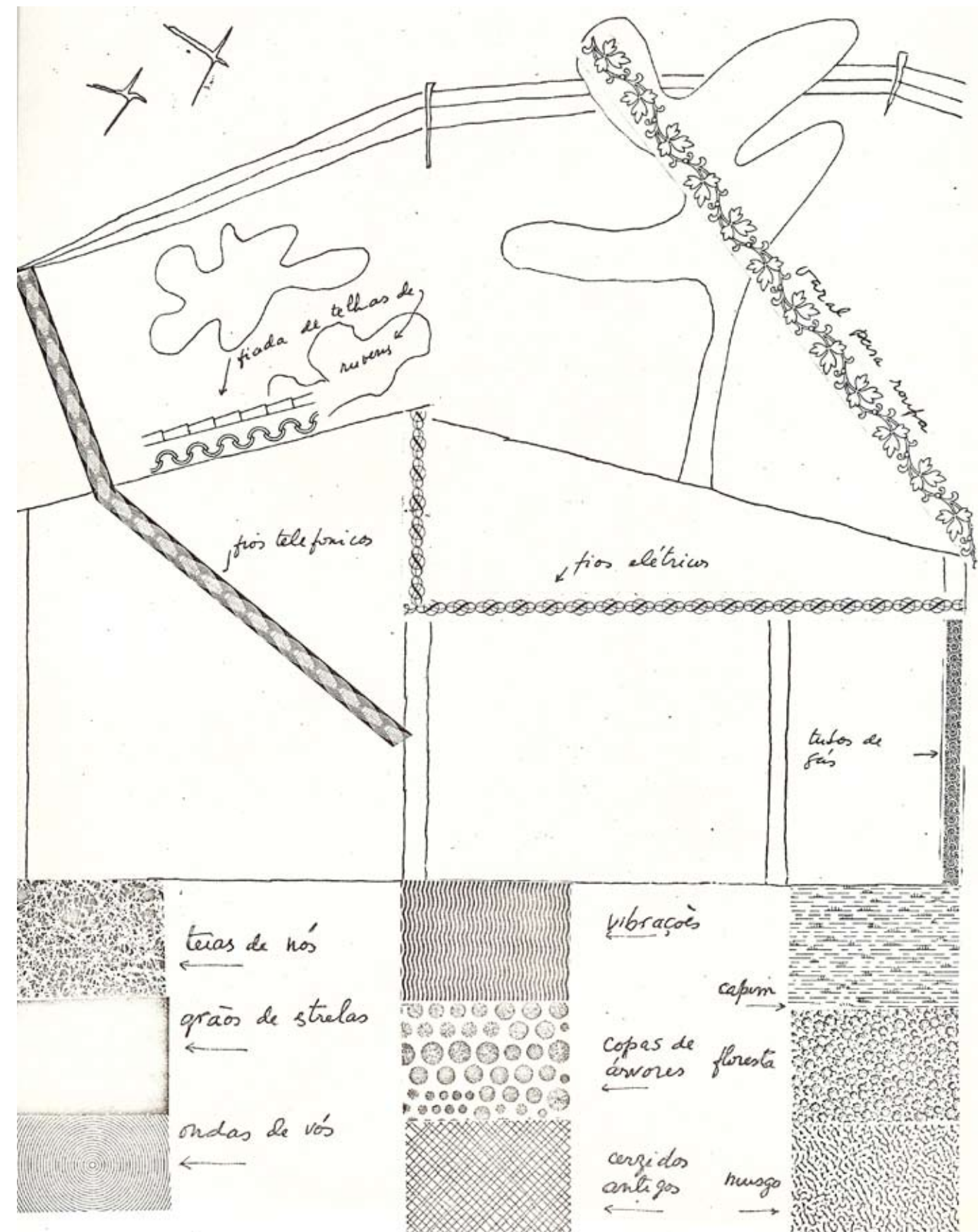


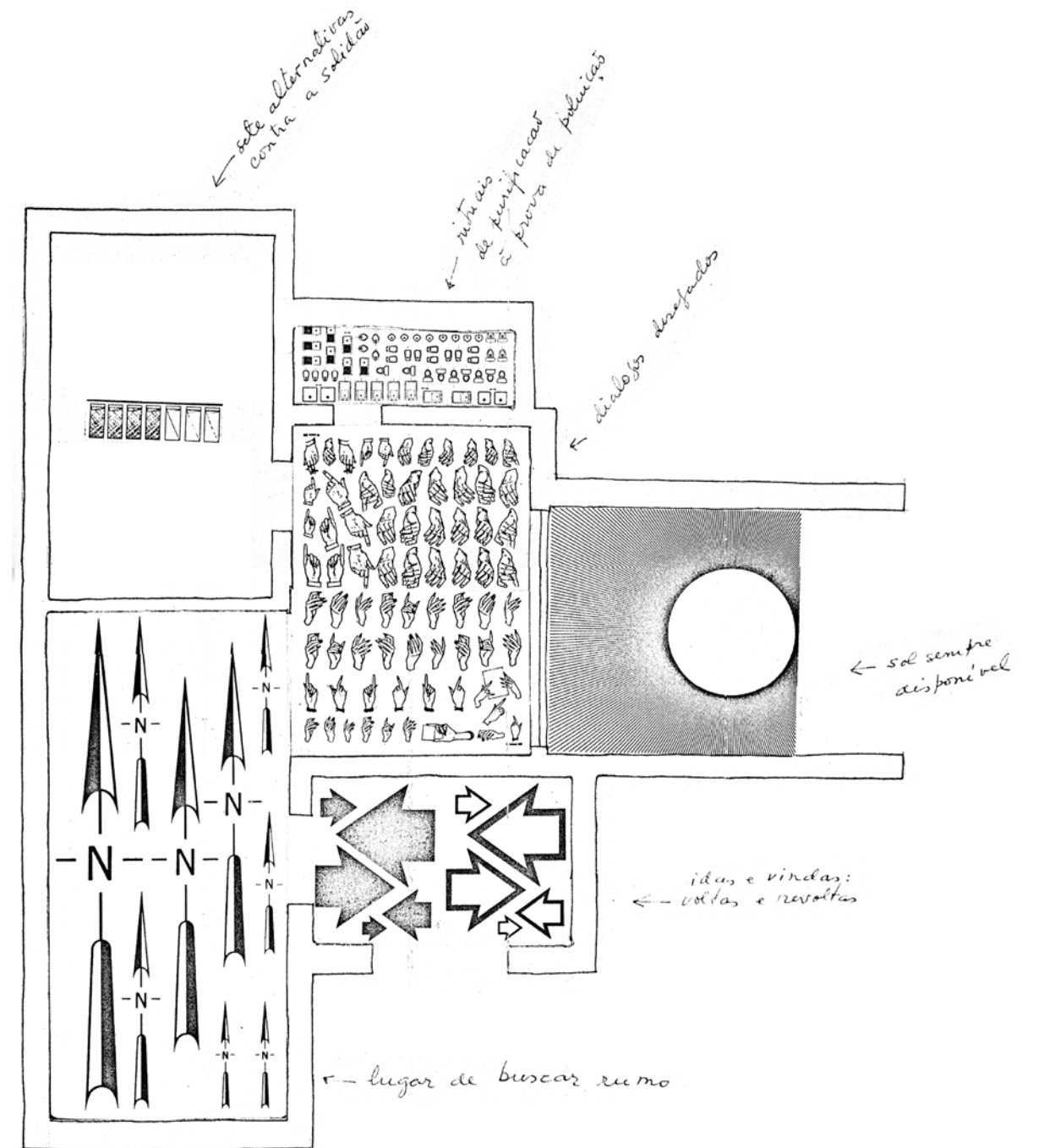
N.º 49 - Cr\$ 99,80



SÉRIE CASA, 1975

HOUSE SERIES, 1975



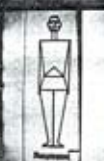
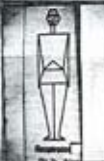
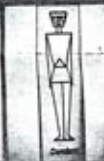
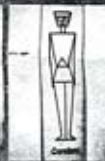
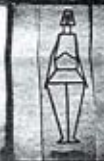
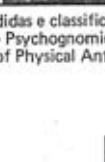
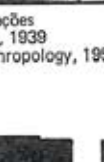




BRUEGHEL SERIES , undated

S É R I E B R U E G H E L , s/ data



	Anna Bella Geiger	Ana Vitória Mussi	Fernando Cocchiarale	Ivens Machado	Letícia T. S. Parente	Myriam Danowski	Paulo E. Herkenhof	Sônia Andrade
Obs: todos exercem atividades artísticas								
Intelecto Força Apetites								
Proporções da face								
Tipos de faces								
Tipos de bocas								
Tipos constitucionais								

Fontes dos padrões, medidas e classificações
 Bouts, Paul et Camille — Psychognomie, 1939
 Comas, Juan — Manual of Physical Anthropology, 1957
 Revista Mais — 1975

RECRUTAMENTO DE PESSOAL

Nossa Empresa está recrutando 2a. feira, a partir das 10:00 horas, no Guanabara Palace Hotel, na Av. Pres. Vargas, 392, elementos de ambos os sexos para preencherem vagas em 3 Departamentos. Exigimos documentação completa, bom nível de instrução e boa aparência.

Oferecemos:

- Dept.* A — Cr\$ 5.820,00
- Dept.* B — Cr\$ 3.950,00
- Dept.* C — Cr\$ 2.800,00

O treinamento será feito dentro da própria Empresa.

Este trabalho e os que compõem minha atual mostra no MAM têm em comum a mesma temática.

Em ambos, lido com medidas, testes, classificações, etc. que as pessoas atualmente são levadas a sofrer, por qualquer razão, por nenhuma razão, mas sobretudo por uma razão muito especial.

Nas competições, os preteridos precisam ser convencidos de que houve motivos justos pelos quais não lograram seus intentos. Os então consolados.

Desejo capturar vestígios atuais, através de uma visão sobredimensional mesmo colhida através de quantidades ou padrões. Medidas que possam se fazer transcender, a fim de que o imponderável invada e faça nexo ou interrogação.

Pretendo detectar pontos de cruzamento de malhas, fissuras e soldas dos planos internos do espaço imposto das gaiolas. Enfim, novas faces de luta, novo impulso para a consciência: a contínua indagação sem tréguas.

Letícia Tarquinio de Souza Parente

DRAFTING

RECRUTAMENTO



C A B E L O , s/ data

H A I R , undated





D O N ' T T O U C H , undated

D O N ' T T O U C H , sem data



instalação / **installation**



M E D I D A S , 1 9 7 6

M E A S U R E S , 1 9 7 6



EXPERIMENTAL ART PROPOSAL

1. THEORETICAL GROUNDS:

Art is a tool for discovering and understanding the world; it refers to those who get in contact with it rather than to its more direct content, “but to the way in which it is transmitted” (process). This is an attempt to show, in the form of competitive measurements created in a given space and all the gestures arising from it, the competitive and tense atmosphere in which we live in the historical time, in which the systems try to fit people in so as to classify them quantitatively or distinguish them according to standardized behavior categories. The important and desirable thing – more than the activities which people perform during their time and participation in the exhibition – is to verify and experience the answers at the level of a very varied audience in terms of culture and age.

2. PROPOSAL

The purpose of this work is to create an environment where people are invited or encouraged to:

- a) Physical actions – Execution of measurements (on themselves) in relation to physical capacities and attributes, individual resources and abilities, etc.;
- b) Cognitive actions – Knowledge of personal parameters (whether or not important); recording of the details observed on individual and collective forms, allowing a comparison among them;
- c) Emotional attitudes – Involvement with the competitive atmosphere (or resistance or indifference) in relation to themselves and the others; search for identification with static models preestablished by a typology or characterology (pseudoscientific and obsolete) still in force at certain levels of information of the mass media;
- d) Reflexive action – Verification by analogy of the competitive atmosphere of the contemporary world, under disguised forms of information, and denunciation of the same as a critical referential data.

3. PROPOSAL EXECUTION

- a) Assembly of semi-empirical devices (created by the proponent) for measuring personal details:

For example:

1. Biometric data

1.1. For typological classification:

- Face shape;
- Body proportions, etc.

1.2. For evaluation of physical abilities

- Manual strength;
- Resistance to cold and heat;
- Breathing capacity;
- Reaction to light;

PROPOSTA DE ARTE EXPERIMENTAL

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA:

A arte é um instrumento de descoberta e conhecimento do mundo, remetendo àquele que se contacta com ela, não ao seu conteúdo mais direto, propriamente dito, “mas ao modo pelo qual ele é transmitido” (processo). Trata-se de uma tentativa de denunciar, sob a forma de mensurações competitivas criadas num espaço e todos os gestos dela decorrentes, a atmosfera de concorrência e tensão sob a qual vivemos no tempo histórico, em que os sistemas procuram enquadrar as pessoas para classificá-las quantitativamente ou distingui-las segundo categorias fixas de comportamento. O importante e desejável, mais do que as atividades que as pessoas desempenham durante a presença e participação no âmbito da mostra, é a verificação e a vivência de respostas ao nível de um público bastante variado em nível cultural e de faixa etária.

2. PROPOSTA

O que se pretende é a criação de um ambiente onde as pessoas sejam convidadas ou induzidas a:

- a) Ações físicas – Execução de medidas (sobre si próprias) em torno de capacidades e atributos físicos, recursos e habilidades individuais, etc.;
- b) Ações cognitivas – Conhecimento de parâmetros pessoais (importantes ou não); registro de dados observados em fichas individuais e coletivas permitindo a comparação dos mesmos;
- c) Atitudes emocionais – Envolvimento com clima competitivo (ou resistência, ou indiferença) em relação a si mesmas e aos outros; busca de identificação com modelos estáticos preestabelecidos por uma tipologia e caracterologia (pseudocientíficas e obsoletas) ainda vigentes em certos níveis de informação da mass media;
- d) Ação reflexiva – Constatação por analogia do clima competitivo do mundo contemporâneo, sob formas disfarçadas de informação, e a denúncia das mesmas como dado referencial crítico.

3. FORMALIZAÇÃO DA PROPOSTA

- a) Montagem de dispositivos semi-empíricos (criados pela proponente) de mensuração de dados pessoais:

Por exemplo:

1. Dados biométricos

1.1. Para classificação tipológica:

- Forma do rosto;
- Proporções do corpo, etc.

- Blood type;
- Skin and hair type, etc.
- b) Audio-visual – Guinness Book;
- c) Xerographic booklets and albums or photographs:
 - Classification of human figures from renowned paintings;
 - Proposals of measurements “to do at home”;
 - Collection of material from old scientific books and current magazines and newspapers on tests, classifications, typology, differential characters, values, etc.

4. ARRANGEMENT IN SPACE
See attached layout.

5. PREFERRED TIME
April or May 1976.

6. COST ESTIMATE Cr\$	
- material for building measurement devices	1,000.00
- audio-visual	1,000.00
- photos, xerox and albums	800.00
- individual and collective forms	800.00
- catalogs (1,000 copies)	2,000.00
	5,600.00

- 1.2. Para avaliação de capacidades físicas
- Força manual;
 - Resistência ao frio e ao calor;
 - Capacidade respiratória;
 - Reação à luz;
 - Tipo sanguíneo;
 - Tipo de pele e cabelo, etc.
- b) Audiovisual – O Livro dos Recordes;
- c) Livretos e álbuns xerografados ou de fotografias:
- Classificação de figuras humanas de telas célebres;
 - Propostas de medições “para fazer em casa”;
 - Coletânea de material de livros científicos antigos e revistas e jornais atuais sobre testes, classificações, tipologia, caracteres diferenciais, valorativos, etc.

4. DISPOSIÇÃO NO ESPAÇO
Vide layout anexo.

5. ÉPOCA PREFERIDA
Abril ou maio de 1976.

6. PREVISÃO DE GASTOS Cr\$	
- material para construir os dispositivos de medidas	1.000,00
- audiovisual	1.000,00
- fotos, xerox e álbuns	800,00
- fichas individuais e coletivas	800,00
- catálogos (1.000 exemplares)	2.000,00
	5.600,00



ESTAÇÃO A - TIPO FÍSICO

I . Peso

1. Verifique seu peso na balança

II . Altura

1. Meça sua altura descalça pondo-se de frente para o dispositivo de madeira de modo que a regua em ângulo reto pouse sobre sua cabeça.
2. Segure a regua na altura da medida e leia o valor na escala.
3. Aproxime-se da faixa de altura e qualifique-se quanto a mesma.

- III. Reuna os valores de peso e altura e procure na tabela o seu tipo . Anote na ficha.

IV . Forma do rosto

1. Coloque seu rosto dentro das linhas do espelho e verifique qual dos contornos se aproxima mais do seu. Anote a referência e leia na relação de padrões a forma e o "significado". Anote em sua ficha e na ficha da estação.

- V . 1. Tome da regua e meça diante do espelho as alturas das três partes do seu rosto conforme a figura
2. Compare com o padrão e pelo maior segmento determine seu tipo na classificação

- VI. Registre todos os resultados na sua ficha e na ficha da estação.

ESTAÇÃO B - RESPIRAÇÃO

1. Troque o tubinho de papel na ponteira de vidro do aparelho.
2. Registre um momento no marcador de segundos e comece a soprar. Anote o valor de ponto máximo da escala que a bolinha atingiu.
3. Calcule:
$$\text{Índice respiratório} = t \text{ (segundos)} \times h \text{ (altura da bolinha na escala)}$$
4. Escreva o resultado na ficha da estação e na sua ficha individual.



ESTAÇÃO C - RESISTÊNCIA

- 1º Acenda todas as velas do castiçal.
- 2º Marque um tempo no contador de segundos e comece a partir de le a apagar as velas com os dedos.
- 3º Quando não resistir mais verifique o número de velas apagadas e assinale, na ficha o valor resultante do cálculo.

$$\frac{10 \times \text{nº de velas}}{\text{segundos}} =$$

p.ex.

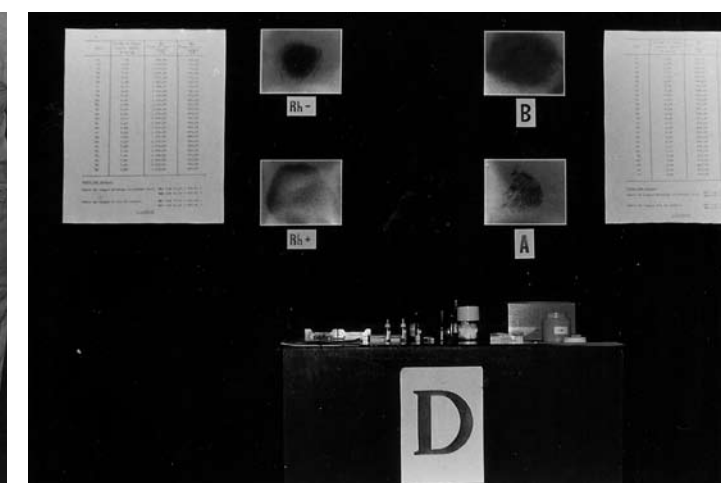
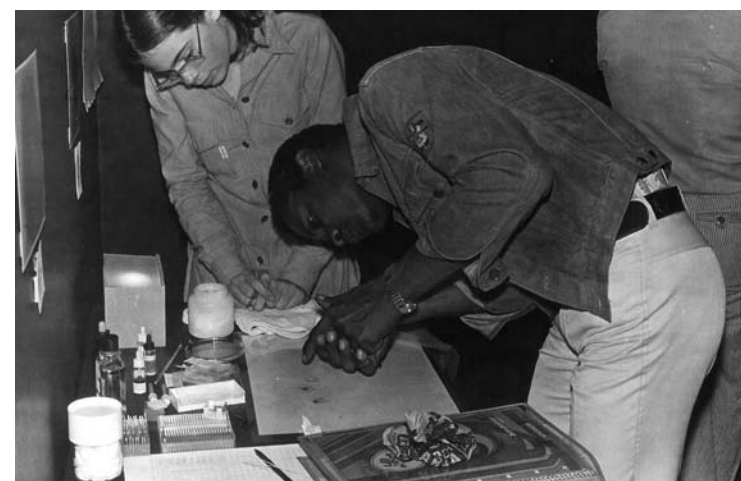
$$\frac{10 \times 3}{8} = 3,75$$

- 4º Anote os resultados em sua ficha e na ficha da estação.



ESTAÇÃO D
GRUPO SANGUÍNEO (DETERMINAÇÃO EM LAMINA)

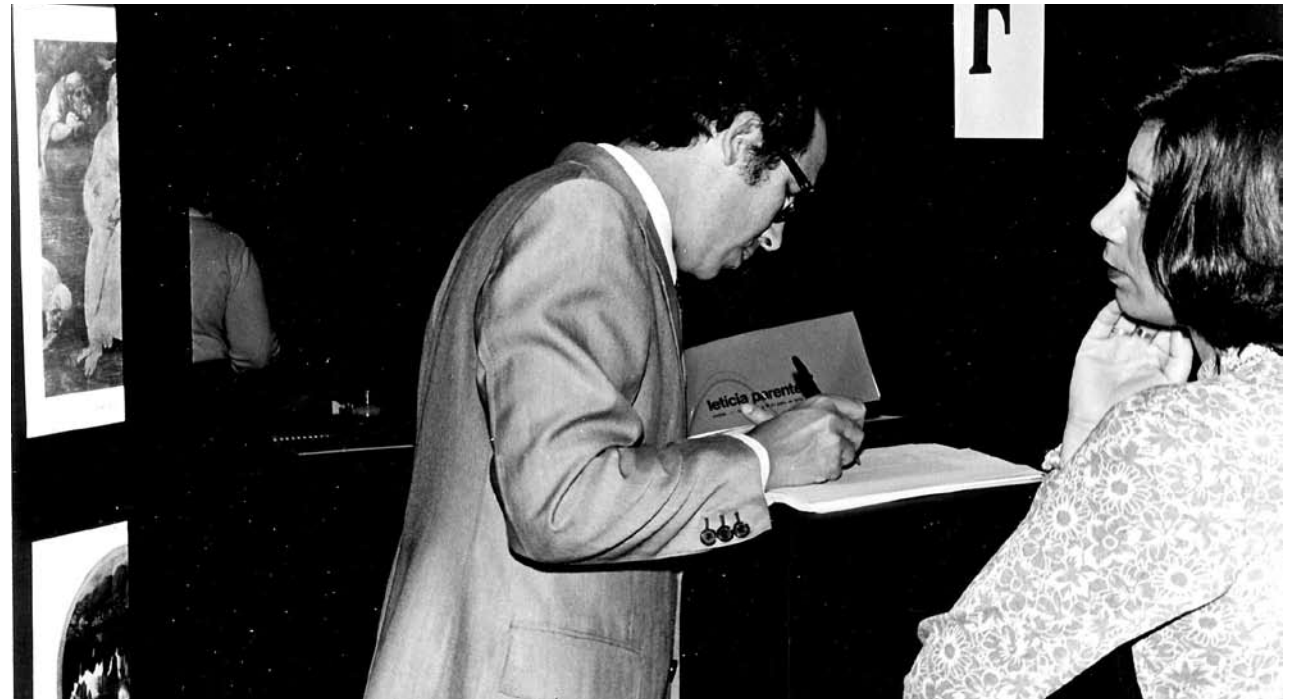
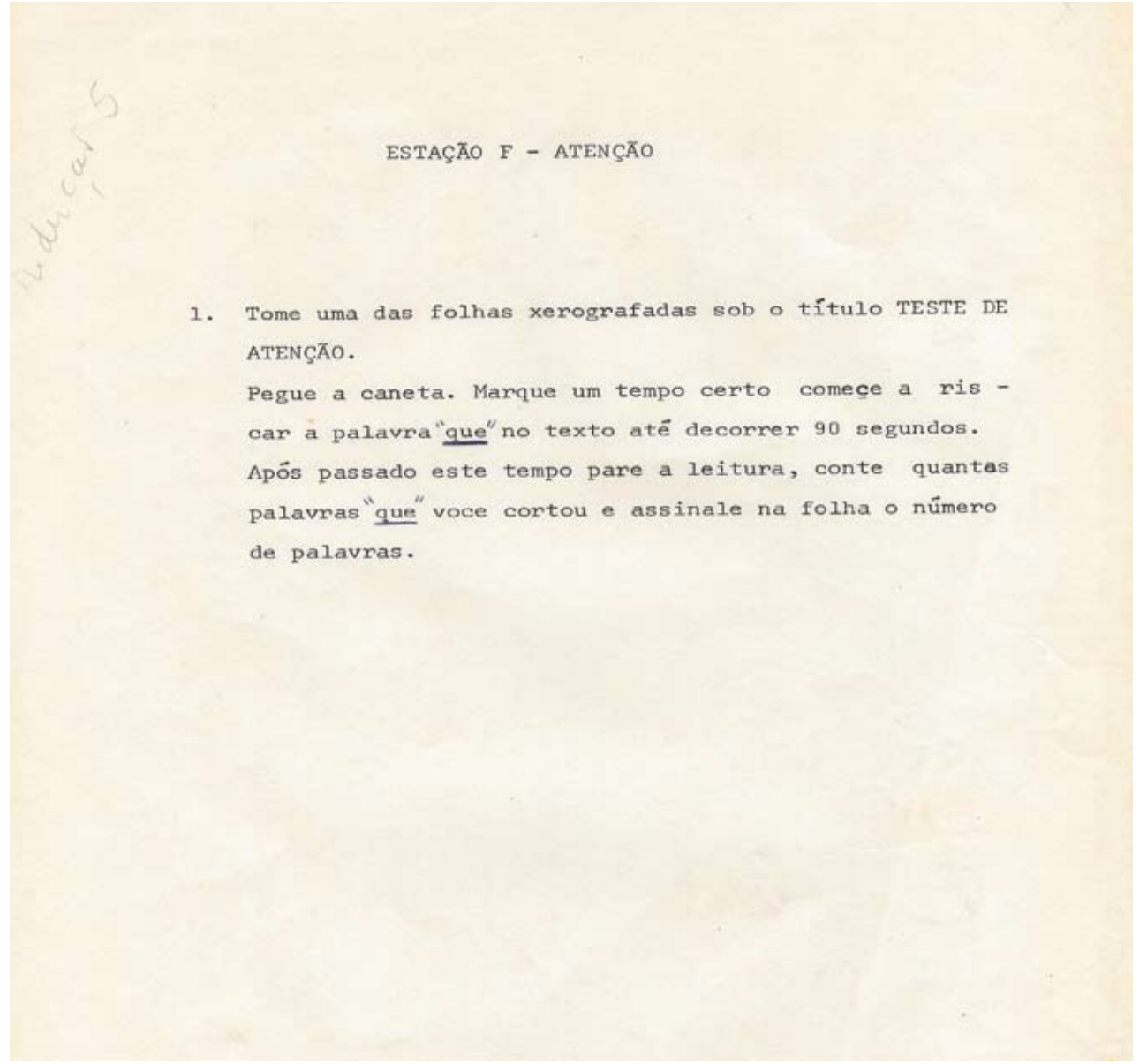
- 1) Coloque com um contagotas uma gota da solução A (oxalatada) sobre a lâmina
- 2) Fure o dedo indicador ou a ponta da orelha com a lanceta e com ajuda do palito de plástico coloque o sangue sobre a gota da solução.
- 3) Misture bem com o palito.
- 4) Adicione uma gota do soro com o conta-gotas sobre a mistura anterior. Misture bem de novo.
- 5) Espalhe sobre 1/3 da lamina. Incline a lamina deixando a mistura escorrer até o outro lado lentamente. Aguarde 3 a 4 minutos para ver o resultado. Olhe contra a luz.
- 6) Faça o teste com o soro Anti-A, Anti-B e Anti-Rh₀ (cada um numa lâmina).
- 7) Se o sangue coagular com:
O Anti-A é do tipo A
O Anti-B é do tipo B
O Anti-A e Anti-B é do Tipo AB
O Anti-Rh₀ é Rh positivo
- 8) Se o sangue não coagular com:
Anti-A e anti-B é O
Anti-Rh₀ é Rh negativo
- 9) Olhe na tabela de acordo com seu peso o preço do seu sangue.
- 10) Anote na ficha da estação e na sua ficha.



ESTAÇÃO E _ AQUIDADE VISUAL

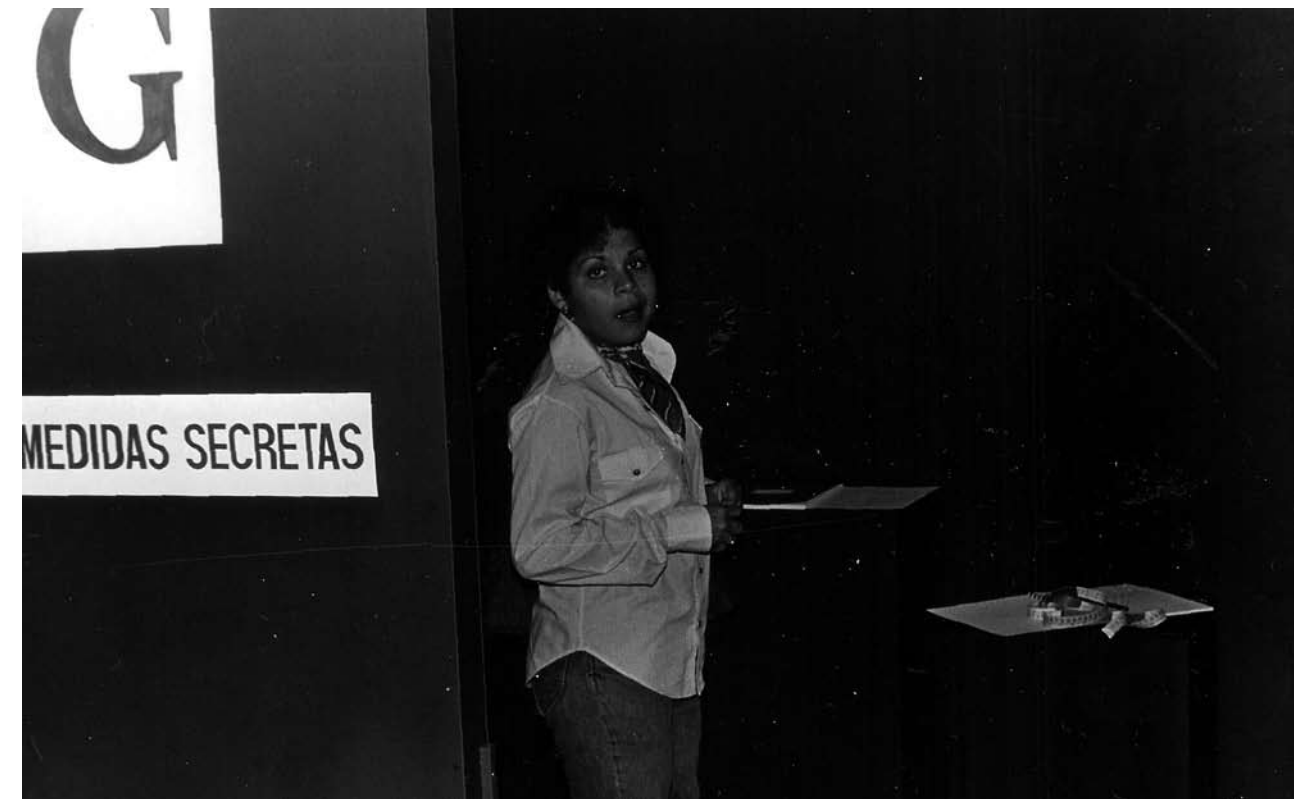
1. Apague a luz interna da caixa (caso tenham deixado ace
sa) por meio do interruptor colocado na parte lateral.
2. Aproxime o rosto do visor cilíndrico encostando-o bem de
modo a não deixar entrar luz de fora.
3. Faça girar o botão do interruptor bem vagarosamente até
o ponto mais baixo a leitura do texto contido na caixa.
4. Anote o valor numérico que está diante do traço do inter
ruptor como sendo o de sua acuidade visual. Faça-o em
sua ficha e na ficha da estação.





ESTAÇÃO EXTRA - O GOSTO^

1. Tome um pedacinho de papel da caixa A e prove a gosto pondo-o sobre a língua.
2. Tome outro pedacinho de papel da caixa B e prove o gos
to.
3. Anote o gosto em sua ficha individual e na da estação.



FICHA INDIVIDUAL

A medida em que voce for efetuando os testes e medições de cada ESTAÇÃO anote os resultados nesta ficha para seu auto conhecimento.

NOME: _____

ESTAÇÃO A - Tipo Físico

peso
altura

combinação peso-altura
forma do rosto
proporções da face (cm)

	CLASSIFICAÇÃO
/ /	

ESTAÇÃO B - Respiração

Expiração

tempo(seg) (t)	altura na escala h	índice txh
Inicio:		
Fim:		

ESTAÇÃO C - Resistência

Resistência à dor

tempo(seg) t	nº de velas n	índice n/t

ESTAÇÃO D - Sangue

Grupo sanguíneo

grupo	peso (kg)	vol. total (l)	preço Cr\$

ESTAÇÃO E - A Visão

Acuidade Visual

Ponto da escala

ESTAÇÃO F - Atenção

medida de atenção

tempo (t)	nº de palavras cortadas n	índice n/t

ESTAÇÃO G - Medidas secretas

--

OUTRAS:

R A / B R A Z I L

Flat structure made of transparent test tubes that compose the map of Brazil. The spectator's touch provokes chemical reactions on the tube's liquids, altering the map's colours.

Year: 1984

R Á / B R A S I L

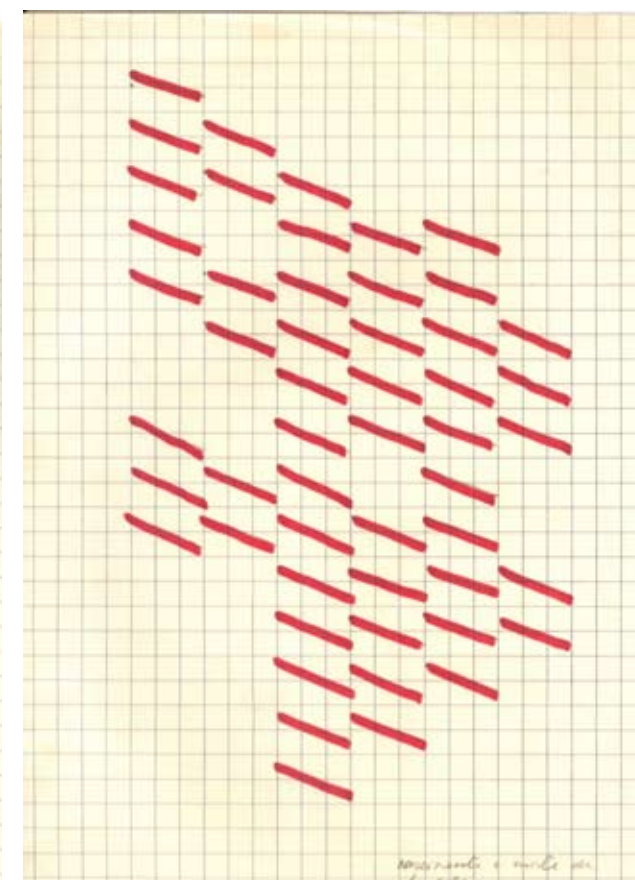
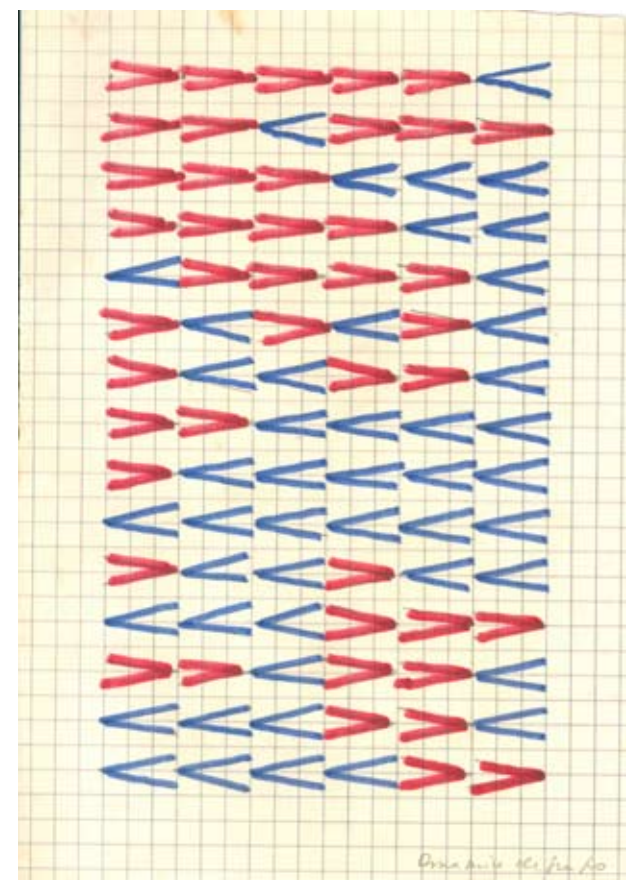
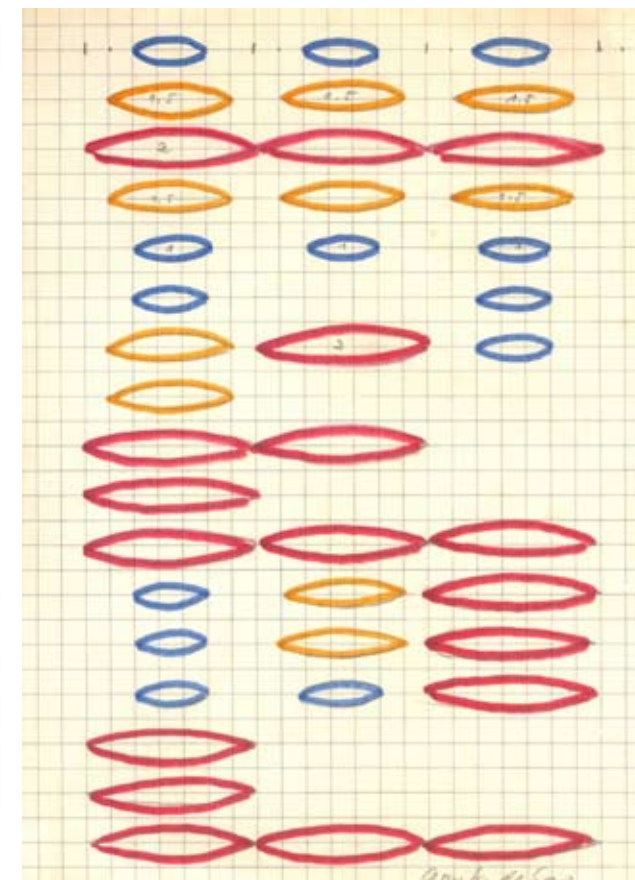
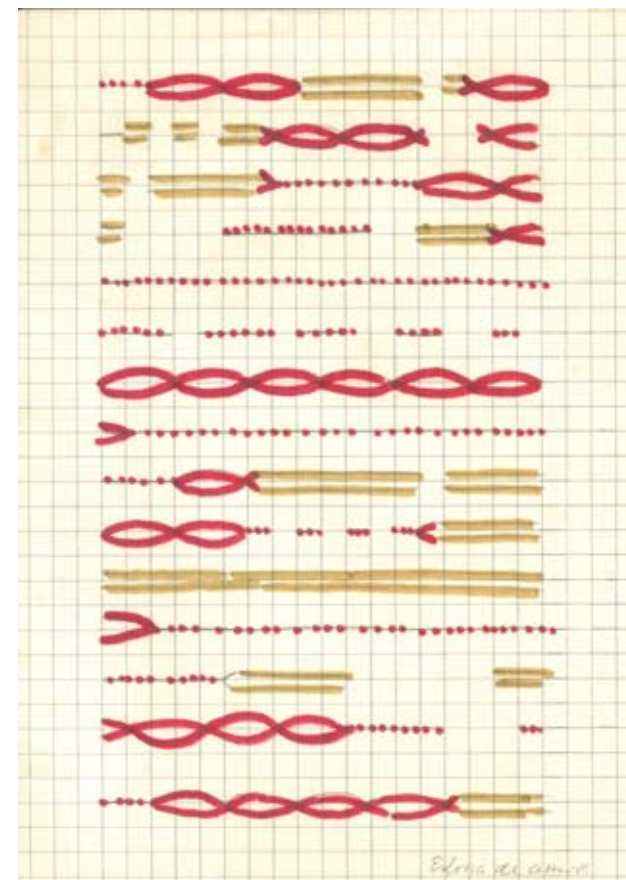
Estrutura plana feita por tubos de ensaio transparentes que compõem o mapa do Brasil. O toque do espectador provoca reações químicas nos líquidos contidos nos tubos alterando as cores do mapa.

Ano: 1984

desenho / **drawing**

N Ó S D E A M O R , s/ data

L O V E K N O T S , undated





BIOGRAFIA CRONOLOGIA

BIOGRAPHY CHRONOLOGY



Letícia Tarquinio de Souza Parente was born in Salvador, in 1930. She was a PhD in chemistry, and full professor at Universidade Federal do Ceará and Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Nevertheless, she was also one of the pioneers of video art in Brazil.

She studied art with Pedro Dominguez, Ilo Krugli and Anna Bella Geiger. In the 1970s she takes part in important video art exhibitions in Brazil and abroad. In the video *Trademark* (1975) an emblem of video art in Brazil, she sows the words “Made in Brasil” on the sole of her foot.

Between 1970 and 1991, she made paintings, engravings, objects, photographs, audiovisuals, Xerox and Mail Art, videos and installations in which predominate the conceptual and experimental dimensions. In 1976, she had her first solo show at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro with the exhibition *Medidas [Measurements]*, considered the first to merge the fields of art and science in Brazil. In 1981 she took part in the 16th International Biennial of São Paulo with a Mail Art piece and a video. She published several books, such as *Bachelard* e a *Química* (1990). She died in Rio de Janeiro in 1991.

Letícia Tarquinio de Souza Parente nasceu em Salvador, em 1930, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1991. Doutora em química, professora titular da Universidade Federal do Ceará e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, foi uma das pioneiras da videoarte brasileira.

Estudou arte com Pedro Dominguez, Ilo Krugli e Anna Bella Geiger. Nos anos 1970, participa de importantes mostras de videoarte, no Brasil e no exterior. No vídeo *Marca Registrada* (1975) um emblema da videoarte no país, a artista borda as palavras “Made in Brazil” na planta dos pés.

Entre 1970 e 1991, realizou pinturas, gravuras, objetos, fotografias, audiovisuais, arte postal e xerox, vídeos e instalações, nos quais predominam a dimensão experimental e conceitual. Em 1976, realizou a primeira exposição de arte e ciência no Brasil com a instalação *Medidas*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1981, participou da 16ª Bienal Internacional de São Paulo com um trabalho de arte postal e vídeo. Publicou vários livros, entre eles, *Bachelard e a Química* (1990).



1930

Nasce em Salvador (BA), no dia 17 de julho. Letícia Tarquinio de Souza, sétima e última filha do advogado Gonçalo Porto de Souza e Stella Tarquinio de Souza, tendo como irmãos Luiz Amâncio, Amâncio José, João Augusto, Stella, Antônio Carlos e Adelaide Tarquinio de Souza.
July 17th: Letícia Tarquinio de Souza is born in Salvador (BA), daughter of a lawyer, Gonçalo Porto de Souza and Stela Tarquinio de Souza. She is the seventh and last of five siblings: Luiz Amâncio, Amâncio José, João Augusto, Stella, Antônio Carlos and Adelaide Tarquinio de Souza.

1931

Sua mãe falece de tuberculose. Leticia passa a ser criada por sua tia materna, Celina Tarquínio Pontes e seu esposo, Frederico Pontes.
Her mother passes away. She is raised by her aunt Celina Pontes and her husband, Frederico Pontes.

1947

Faz o científico e a Faculdade de Filosofia na Bahia.
Goes to high school and studies at the Philosophy Faculty in Bahia.

1952

Obtém grau de bacharelado e licenciatura em química. Inicia-se no magistério.
Majors in Chemistry. Begins a career in professorship.



1953

Trabalha no Rio de Janeiro durante dois anos como dirigente nacional da ação católica universitária.
Works in Rio de Janeiro for two years as national director of University Catholic Action.

1955

Casa-se na Igreja da Graça, em Salvador, com João José de Sá Parente, que se torna pai de seus cinco filhos.
Letícia marries João José de Sá Parente at Igreja da Graça, Salvador – BA.



1956

Muda-se com o esposo para o interior de Minas Gerais, participando ambos de um trabalho na comunidade rural. João trabalha como engenheiro do município e Leticia coordena a rede municipal de educação da cidade de Sabinópolis, MG.
She and her husband move to Sabinópolis – Minas Gerais. Both of them work in local rural community: João works as an engineer and Leticia directs public education system.



1957

Nasce seu primeiro filho, André de Souza Parente.
Her first son, André de Souza Parente is born.

1959

Muda-se para Fortaleza. Nasce sua filha Angela de Souza Parente.
Moves to Fortaleza. Her daughter Angela de Souza Parente is born.



Em Fortaleza segue suas atividades de ensino em ginásio e científico passando em seguida a ministrar cursos de CADES para aperfeiçoamento de professores secundários de ciências e química. Esta atividade resulta em cursos de convênops com a SUDENE e CECINE expandindo-se em planejamento de laboratórios de ensino de ciências como o do Colégio Justiniano de Serpa, Escola Industrial de Fortaleza e Ginásio Christus.
She continues to teach chemistry in high schools. She also teaches a course at CADES in order to improve the teaching of high school teachers in science and chemistry. This occupation leads to courses linked to SUDENE and CECINE where she plans the educational system of labs such as Colégio Justiniano de Serpa, Escola Industrial de Fortaleza and Ginásio Christus.

1960

Organiza novos cursos de ciência e de química para treinamento de professores de ensino médio.
Organizes new science and chemistry courses for high school teacher's training.

1961

Torna-se professora titular de química na UFC : assume as cadeiras de Química Geral I e II.
Becomes a chemistry full professor at the Federal University of Ceará (UFC): takes de chairs of General Chemistry I and II



1962

Nasce sua filha, Lia Parente em 20 de abril.
Her daughter Lia de Souza Parente is born on April 20th.





1963

Nasce sua filha Cristiana de Souza Parente, em janeiro.
January – Her daughter Cristiana de Souza Parente is born.

Letícia é contratada para lecionar nos cursos de graduação em Química, assim como Química Industrial e Engenharia Química, além do curso Básico de Química da Faculdade de Medicina.
Leticia is hired to teach Chemistru grad courses, as well as Industrial Chemistry. She also teaches the Basic Chemistry course in Med School.



Nasce seu filho Pedro de Souza Parente, em novembro.
November – Her son Pedro de Souza Parente is born.

1967

Publica “O livro da professora: Currículo de ciências”.
Publishes O livro da professora: Currículo de ciências (The teacher’s book: Science curriculum).

1968

Publica o livro “A Química um ensaio sobre a profissão de químico”, pela Editora Vozes de Petrópolis.
Publishes A Química: Profissão de Químico (Editora Vozes) [Chemistry: Chemist’s profession].

1969

Publica a monografia “Eletronegatividade”, pela Imprensa Universitária da UFC.
Publishes Eletronegatividade (Imprensa Universitária).



1970

O livro “Eletronegatividade” é contemplado com o prêmio Oto de Alencar.
Her book Eletronegatividade receives the Oto de Alencar Prize.



1971

Cursa mestrado em Química na PUC-RJ.
Enters the Chemistry Masters’ Program of PUC-RJ

Estuda artes no NAC (Núcleo de Artes e Criatividade), recém-fundado em Botafogo (RJ) com o fito de Desenvolver a criatividade artística, passando a trabalhar em gravuras sob técnicas isoladas : xilogravura, monotipia, linotipia ou conjugadas. Assiste a aulas ministradas por Pedro Dominguez e Hilo Krugle.
Studies fine arts at NAC (Núcleo de Artes e Criatividade), recently founded in Botafogo (RJ). She intends to develp her artistic creativity working with different art techniques such as woodcut, monotypes, linotypes. Attends classes given by Pedro Dominguez and Ilo Krugli.

1972

Em abril, torna-se Mestre em Química Analítica pela PUC RJ.
April – Leticia receives her masters degree in Analytical Chemistry from PUC RJ



1973

Começa a expor sua produção artística:
Begins to explore her artistic production.

Primeira exposição individual (Monotipias), no Museu de Arte da Universidade do Ceará.
First individual exhibition (Monotipias), at the MAUC in Fortaleza.

Vence o Salão de Abril – Fortaleza.
Wins the Salão de Abril – Fortaleza.

Participa da mostra UNIFOR 70 – Universidade de Fortaleza.
Shows her work at mostra UNIFOR 70 – Universidade de Fortaleza

4º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, com a monotipia Flor Maior.
4th Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, with Flor Maior, a monotype.

5º Salão Nacional de Artes de Belo Horizonte.
5th Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará.

Participa da exposição coletiva “17 artistas no natal”, no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
Takes part in the group exhibition 17 artistas no Natal, at Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

1974

Estuda e pesquisa com Anna Bella Geiger, no Rio de Janeiro. Encontra regularmente os artistas Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Sonia Andrade, Ivens Machado (entre outros), precursores da videoarte no Brasil.
Studies and researches with Anna Bella Geiger, in Rio de Janeiro. Comes contact with artists such as Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Sonia Andrade, Ivens Machado (among others), pioneers of Brazilian video art.

Participa da 8ª JAC – Jovem Arte Contemporânea(MAC-USP), Primeira mostra pública de vídeos brasileiros no Brasil, organizada por Walter Zanini.
Takes part in the 8th JAC – Jovem Arte Contemporânea (MAC-USP), organized by Walter Zanini, which is considered the first public exhibition of Brazilian videos in Brazil.

1975

Participa de diversas exposições coletivas:
Takes part in several group exhibitions:

VII Salão de verão no MAM-RJ
VII Salão de verão at MAM-RJ

Exposição Coletiva de Artistas Cearenses, na Casa de Cultura do Palácio da Luz – Pinacoteca do Estado.
Exposição Coletiva de Artistas Cearenses, at Casa de Cultura do Palácio da Luz – Pinacoteca do Estado.

XXV Salão Municipal de Abril, na Galeria Antonio Bandeira, em Fortaleza (CE).
XXV Salão Municipal de Abril, at Antonio Bandeira Gallery, em Fortaleza (CE).

Expõe audiovisuais (Dimensões e Autoretrato) na galeria Eucatexpo (RJ).
Shows her audiovisuais (Dimensões and Autoretrato) at Eucatextpo Gallery (RJ).

Realiza seus primeiros vídeos: Preparação I; Marca Registrada e In.
Shoots her first vídeos: Preparação I; Marca Registrada and In

Participa da Mostra de arte experimental de filmes Super 8, Audio-visual e Video-Tape, na Maison de France, com os vídeos Marca Registrada e Preparação I.
Takes part in the Mostra de arte experimental de filmes Super 8, Audio-visual e Video-Tape, at Maison de France Gallery, with the videos Marca Registrada and Preparação I.

Mostra VIDEOARTE, no MAM-RJ.
The exhibition VIDEOARTE, takes place at the Museum of Modern Art (MAM-RJ).

IV International Open Encouter, no CAYC – Buenos Aires com os vídeos Marca Registrada, Preparação I, e In.
IV International Open Encouter, at CAYC – Buenos Aires with the vídeos Marca Registrada, Preparação I, and In

1976

Exerce livre docência em Química Inorgânica na UFF – RJ
Teaches Inorganic Chemistry at Universidade Federal Fluminense, UFF – RJ.

Participa da exposição coletiva Arte Agora I – MAM – RJ.
Takes part in the group exhibition Arte Agora I – MAM – RJ.

V International Open Encouter, no CAYC – Buenos Aires.
V International Open Encouter, at CAYC – Buenos Aires.

Realiza no espaço experimenal do MAM a instalação Medida, considerada a primeira exposição de arte e ciência no Brasil.
Has her first solo show at the Museum of Modern Art (MAM RJ) showing her installation Medidas, known as the first art & science brazilian exhibiton.

Realiza o vídeo Preparação II.
Shoots the video Preparação II.

Realiza juntamente com Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiaralli, Paulo Herkenhoff, Ana Vitória Mussi, Miriam Danowski, Ivens Machado e Sonia Andrade o vídeo “Telefone Sem Fio”.
Along with the vídeo pioneer group she shoots Wireless, with Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiaralli, Paulo Herkenhoff, Ana Vitória Mussi, Miriam Danowski, Ivens Machado e Sonia Andrade.

Integra a mostra Conceituais do Rio , em Savona, Itália.
Takes part in the exhibition Conceituais do Rio in Savona, Italy.

Apresenta a exposição Audiovisual, na Galeria Grafite, RJ.
Solo show Audiovisual, at Galeria Grafite, RJ.

Participa da mostra Small Press Festival – Antuérpia
Participates of the Small Press Festival – Antwerp

Small Press Festival (1976-1977: tournée internacional).
Small Press Festival (1976-1977: internacional tour)

1977

Passa no concurso para cargo de Professor Titular da UFC.
Obtains the title of full professor of the Federal University of Ceará.

Implanta o curso de pós-graduação em química inorgânica na Universidade de Fortaleza.
Establishes the Inorganic Chemistry postgrad course at the University of Fortaleza.

Mostra Video Arte no Museu Nacional de Belas Artes (RJ)
Video Arte exhibition at the Museum of Fine Arts (MNBA – RJ).

Mostra 7 Artistas do Video no MAC-USP, SP.
7 Artistas do Vídeo exhibition at MAC-USP, SP.

Mostra Video Arte no MAC-USP. SP.
Video Arte ehibition at MAC–USP / SP.

Participa da Exposição Poéticas Visuais, no MAC-USP.
Takes part in the group exhibition Poéticas Visuais, at MAC-USP.

8th International Video Art Festival, Lima.
8th International Video Art Festival, Lima.

1978

Realiza os vídeos: Quem piscou primeiro; Especular; O homem do braço e o braço do homem.
Shoots three videos: Quem piscou primeiro; Especular; O homem do braço e o braço do homem.

Integra 1º Encontro Internacional de VideoArte (São Paulo), no Museu da imagem e do som (MIS) com os vídeos – De Aflicti, O homem do Braço e o Braço do Homem e Onde.
Her vídeos, O homem do Braço e o Braço do Homem e Onde, are sent to the 1º Encontro Internacional de Vídeo Arte (São Paulo), at Museu da imagem e do som (MIS)

Torna-se professora do departamento de química da PUC-RJ.
Becomes a teacher of the Chemistry Department pf the PUC-RJ University.

Participa dae diversas mostras do Open Encounter pelo mundo:
Her vídeos are sent to several Open Encounter showings all over the world:

VII Internacional Open Encounter – NY.
VII Internacional Open Encounter – NY.

VI Internacional Open Encounter – Caracas.
VI Internacional Open Encounter – Caracas.

V Internacional Open Encounter – Sydney.
V Internacional Open Encounter – Sydney.

IV International Open Encouter on Vídeo – Antuérpia.
IV International Open Encouter on Vídeo – Antwerp.

1979

Separa-se de João José de Sá Parente, seu único companheiro durante a vida.
Divorces João José de Sá Parente, her only companion during life.

Muda-se para o Rio de Janeiro.
Mooves to Rio de Janeiro.

Realiza o vídeo De aflicti – ora pro nobis.
Shoots the video De aflicti – ora pro nobis.

Integra a mostra Multimedia Internacional, na ECA-USP, SP.
Joins the Multimedia Internacional exhibition at ECA-USP, SP.

1980

Realiza a versão colorida do vídeo Marca registrada.
Shoots the color version of Marca registrada.

1981

Participa da 16a Bienal de São Paulo com trabalho de arte postal e o vídeo Carimbo.
Is invited to show her mail art work and the video Carimbo at the 16th Bienal de São Paulo.

Realiza o vídeo Nordeste.
Shoots the video Nordeste.

1982

Ministra curso de treinamento de recursos humanos com multimeios.
Lectures on Human Resources and Multimedia.

Realiza o vídeo Tarefa I.
Shoots the video Tarefa I.



1984

Faz estágio de pós-doutoramento em Química inorgânica dos compostos de coordenação de lítio, na Université de Nice, França.
Takes a PHd internship in Inorganic Chemistry at the Université de Nice, France.

Participa de Arte no Espaço na Galeria Espaço Planetário da Cidade do Rio de Janeiro – RJ.
Arte no Espaço exhibition at Espaço Planetário da Cidade Gallery, in Rio de Janeiro – RJ.

Organiza com a colaboração de Angela e Cristiana Parente, a monografia Arte e Técnica (FUNARTE), com as entrevistas de Carlos Zílio, Ana Bella Geiger, Katie von Schepenberg e Carlo Mascarenha.
With the collaboration of Angela and Cristina Parente, organizes the monography Arte e Técnica (FUNARTE), with interviews with Carlos Zílio, Ana Bella Geiger, Katie von Schepenberg and Carlo Mascarenha.

1985

Obtém o segundo Mestrado no IESAE – FGV (RJ) em Filosofia de Educação.
Obtains her second master's degree at IESAE – FGV (RJ) in Philosophy of Education.

Integra a mostra Arte Novos Meios/Multimeios Brasil '70/80 no Museu de Arte Brasileira – SP.com o audiovisual Dimensões, os vídeos Preparação I e Marca Registrada, e os trabalhos em xerox Mulheres e Casa.
Takes part in the exhibition Arte Novos Meios/Multimeios Brasil '70/80 at Museu de Arte Brasileira – SP. With the audiovisual Dimensões, the videos Preparação I and Marca Registrada, and the xerox pieces Mulheres and Casa.

Pós-doutorado em Educação da Química, com Leonel Paoloni, em Palermo – Itália.
Post doctorat in Chemistry Education with Leonel Paoloni in Palermo, Italy.



1986

Exposição coletiva Projeto Vermelho/Progetto Rosso no MAB/FAAP – SP, com a obra Constatação.
Group show Projeto Vermelho/ Progetto Rosso at MAB/FAAP – SP, with the piece Constatação.

Exerce livre docência em Epistemologia da Química na Universidade de Palermo – Itália
Teaches Chemistry Epistemology at the University of Palermo, Italy.

Nasce seu neto Lucas Parente, filho de André Parente.
Her grandson Lucas Parente, son of André Parente is born.



1987

Passa a dirigir o Centro de Ciências do Estado do Rio de Janeiro (CECERJ, órgão vinculado à Secretaria de Estado de Ciência e Tecnologia), onde desenvolve programas de Educação em Ciências e reciclagem de professores de 1º e 2º graus.
Directs the Science Center of Rio de Janeiro (CECERJ – public institution linked to the Secretaria de Estado de Ciência e Tecnologia. She develops an Education in Science program and a recycling of 1st and 2nd degree teachers.

Publica com Leonelo Paoloni (Università di Palermo) o texto Forma Cristallina e struttura molecolare: la fase di transizione a la vicenda di William Barlow (1845-1934).
Publishes the essay Forma Cristallina e struttura molecolare: la fase di transizione a la vicenda di William Barlow (1845-1934), along with Leonelo Paoloni (Università di Palermo).

1988

Nasce seu neto Julio Parente, filho de André Parente.
Her grandson Julio Parente, son of André Parente, is born.



1990

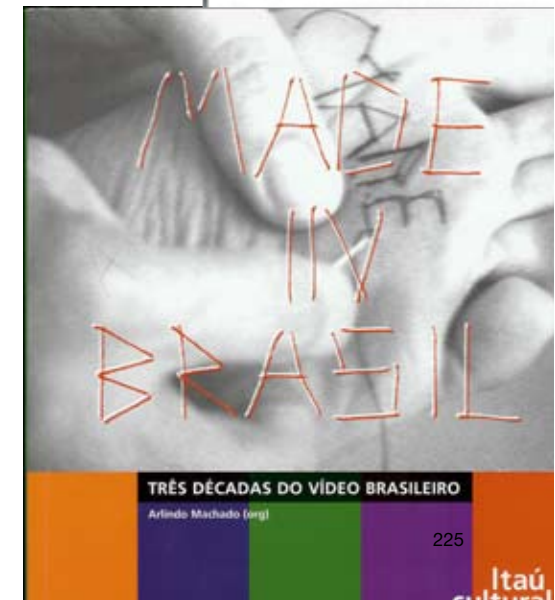
Publica Bachelard e a Química no ensino e na pesquisa (Edições Universidade Federal do Ceará).
Publishes Bachelard e a Química no ensino e na pesquisa (Edições Universidade Federal do Ceará).



1991

Falece no Rio de Janeiro (RJ) em 6 de setembro.
September the 6th – Dies in Rio de Janeiro.





EXPOSIÇÕES

EXHIBITIONS

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS
SOLO EXHIBITIONS

2011

Letícia Parente
Fortaleza, Museu de Arte Moderna do Ceará
Curadoria: André Parente e Katia Maciel

Letícia Parente
Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia
Curadoria: André Parente e Katia Maciel

Letícia Parente
Rio de Janeiro, Oi Futuro
Curadoria: André Parente e Katia Maciel

2007

Preparações e Tarefas
São Paulo, Paço das Artes
Curadoria: André Parente

1976

Medidas
Rio de Janeiro, MAM/RJ

1973

Monotipias
Fortaleza, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
Curadoria: Hélio Rôla

MOSTRAS E EXPOSIÇÕES COLETIVAS
GROUP SHOWS

2013

re.act.feminism #2 a performing archive
Barcelona, Fundació Antoni Tàpies
Curadoria: Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer

re.act.feminism #2 a performing archive
Berlin, Akademie der Künste
Curadoria: Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer

2012

re.act.feminism #2 a performing archive
Zagreb, Galerija Miroslav Kraljevi
Curadoria: Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer

re.act.feminism #2 a performing archive
Danzig, Wyspa Institute for Art
Curadoria: Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer

re.act.feminism #2 a performing archive
Danzig, Wyspa Institute for Art
Curadoria: Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer

re.act.feminism #2 a performing archive
Roskilde, Museum of Contemporary Art
Curadoria: Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer

re.act.feminism #2 a performing archive
Estonia Tallinn Art Hall
Curadoria: Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer

2011

Europalia – Art in Brazil
Bruxelas, Palais des Beaux Arts – BOZAR
Curadoria: Guilherme Bueno

Instante
Campinas, Sesc Campinas
Curadoria: Melina Izar Marson e Gustavo Torrezan

re.act.feminism #2 a performing archive
Vitoria-Gasteiz, Centro Cultural Montehermoso
Curadoria: Bettina Knaup e Beatrice Ellen Stammer

Brasil Audiovisual – Muestra de Cine y Video
Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica
Curadoria: Florencia Icarbone

Cinelage
Rio de Janeiro, Escola de Artes Visuais do Parque Lage
Curadoria: Katia Maciel

Desenho
Recife, FUNDAJ,
Curadoria: Moacir dos Anjos

2010

elles@centrepompidou
Paris, Centre Georges Pompidou
Curadoria: Camille Morineau

Vidéos Brésiliennes – Un anti-portrait, (Na mostra Vidéo et Après)
Paris, Centre Pompidou
Curadoria: Paula Alzugaray

De Picasso a Gary Hill
Fortaleza, Museu de Arte Contemporânea Dragão do Mar
Curadoria: José Guedes e Roberto Galvão



2009



Subversive Praktiken – Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er-80er/ Südamerika/ Europa – Art Under Conditions of Political Repression : 60s-80s/ South America / Europe
Stuttgart, Württembergischer Kunstverein
Curadora: Cristina Freire

Trienal de Chile

Santiago, Centro Cultural Palacio la Moneda
Curadoria: Monica Carbalas

Mostravideo

São Paulo, Itaú Cultural
Curador: Jorge La Ferla

2008



Biennale 2

Thessaloniki, State Museum of Contemporary Art
Curadores: Gabriela Salgado, Bisi Silva, Syrago Tsiara.

Brazilian Avant-Garde Films from the 60s and 70s

London, South London Gallery
Curadores: Michael Asbury e Moacir dos Anjos

Preparações e Tarefas, (Bienal Internacional de Dança do Ceará)

Fortaleza, Caixa Cultural
Curadoria: André Parente

2007

Panorama da Vídeo-criação no Brasil

Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil
Curadoria: Francisco Cesar Filho e Rafael Sampaio



Encontro entre dois mares – Bienal de São Paulo-Valencia

São Paulo/ Valencia
Curadoria: Monica Carballas

Jardim das Delicias – Performance em Questão

Rio de Janeiro, Museu da República
Curadores: Alexandre Sá, Daniela Mattos e Isabel Portella.



Anos 70 – Arte Como Questão

São Paulo, Instituto Tomie Ohtake
Curadoria: Glória Ferreira

2006

Manobras Radicais

São Paulo, CCBB
Curadoria: Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Hollanda

2005

O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira

Itaú Cultural, São Paulo
Curadores: Fernando Cocchiarale e Viviane Matesco



2004

Made In Brasil

São Paulo, Itaú Cultural
Curadoria: Arlindo Machado



Pioneers of Brazilian video art 1973-1983

Los Angeles, The J. Paul Getty Museum
Curadoria: Beth Brett

2003

A Subversão dos Meios

São Paulo, Itaú Cultural
Curadoria: Aracy Amaral



Deslocamentos – 14º Festival de Arte Eletrônica

São Paulo, SESC Pompeia
Curadoria: Solange Farkas



2002

Forma e imagem técnicas na arte do Rio de Janeiro: 1950-1975

São Paulo, Paço das Artes
Curadoria: Fernando Cocchiarale

2000

Arte Conceitual e Conceitualismos – Anos 70 no acervo do MAC-USP

São Paulo, Galeria de Arte do SESI
Curadoria: Cristina Freire



Situações – Arte Brasileira anos 70
Rio de Janeiro, Casa França-Brasil
Curadoria: Glória Ferreira e Cristina Freire

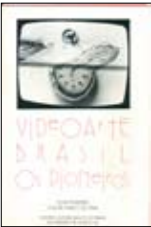
1999

A Videoarte no Brasil
Rio de Janeiro, MAM-RJ

XVI Salão Nacional de Artes Plásticas (Mostra Vídeo no Brasil)
Rio de Janeiro FUNARTE
Curadoria: Arlindo Machado

1994

Videoarte Brasil – Os Pioneiros
Rio de Janeiro, CCBB
Curadoria: Maria Byington, Jo, Tob Azulay e Lucas Bambozzi



1986

Video Arte X Televisão
São Paulo, MAC-USP

Projeto Vermelho/Progetto Rosso
São Paulo, MAB/FAAP
Curadoria: Daisy Valle Machdo Peccinini de Alvarado



1985

Arte Novos Meios/Multimeios Brasil '70/80
São Paulo, Museu de Arte Brasileira
Curadoria: Daisy Peccinini



Videotapes from Brazil and Chile
Toronto, The National Gallery of Canada
1º de agosto a 30 de setembro de 1985
Curadoria: Anna Bella Geiger e Colin Campbell



1984

Arte no Espaço
Rio de Janeiro, Galeria Espaço Planetário da Cidade do Rio de Janeiro
Curadoria: Marcos de Lontra Costa



1981

XVI Bienal de São Paulo
São Paulo, Bienal



40º Aniversario da Pontifícia Universidade Católica
Rio de Janeiro, Solar Grandjean de Montigny
Curadoria: Irma Arestizabal

1979

VI International Open Encounter on Vídeo Art
New York
Curadoria: Jorge Glusberg



Multimedia Internacional
São Paulo, ECA-USP

1978

VI International Open Encounter on Vídeo Art
Antuérpia
Curadoria: Jorge Glusberg

Iº Encontro Internacional de Vídeo-Arte São Paulo
São Paulo, Museu da Imagem e do Som

VI International Open Encounter on Vídeo Art
Buenos Aires
Curadoria: Jorge Glusberg

2a Mostra de Audiovisuais
Rio de Janeiro, Sociedade dos Engenheiros e Arquitetos do Estado do Rio de Janeiro – SEAERJ

1977

7 Artistas do Vídeo
São Paulo, MAC-USP
Curadoria: Walter Zanini



Feira de Ilusões
Fortaleza, Galeria Antonio Bandeira
Curadoria: Francisco José de Souza Santos



Poéticas Visuais
São Paulo, Mac-USP
Curadoria: Walter Zanini e Julio Plaza

Mostra de Video-Tape
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes



8th International Video Art Festival
Lima
Curadoria: Jorge Glusberg



I Conceittuali di Rio
Brandale, Savona, Centro d'Arte e Cultura II
Curadoria: Mirella Bentivoglio

Mulher Arte: Do Neo-Impressionismo até agora
Rio de Janeiro, Palácio Pedro Ernesto

1976

V International Open Encouter
Antuérpia, ICC
Curadoria: Jorge Glusberg



Small Press Festival
Antuérpia

Small Press Festival
Internacional tournée – 1976-1977

1975

Exposição Coletiva de Artistas Cearenses
Fortaleza, Casa de Cultura do Palácio da Luz – Pinacoteca do Estado
Curadoria: Heloisa Juaçaba



IV International Open Encouter
Buenos Aires, CAYC
Curadoria: Jorge Glusberg



XXV Salão Municipal de Abril
Fortaleza, Galeria Antonio Bandeira
Curadoria: Estrigas, Henrique Barroso, Mario Baratta, Nice e J. Figueiredo

VII Salão de Verão – Jornal do Brasil – Light/ MAM
Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna



Mostra de Arte Experimental de Filmes Super 8, Audio-Visual e Video-Tape
Rio de Janeiro, Galerie de la Maison de France
Curadoria: Mario Barata, Marc Berkowitz, Gilberto Chateaubriand, Rosa Magalhães, Michel Rigolet, Bernard Schnerb e Abelardo Zaluar

Audiovisuais
Rio de Janeiro, Galeria Eucatexpo

1974

Oitava Jovem Arte Contemporânea
São Paulo, MAC-USP
Curadoria: Walter Zanini



1973

V Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte
Belo Horizonte
Curadoria: Oswaldo Pieruccetti



17 artistas no natal
Fortaleza, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
Curadoria: José Julião, Miltom Dias, Fran Martins, Zuleide Martins de Menezes

44º Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará
Fortaleza
Curadoria: Heloisa Juaçaba



1972

XXII Salão de Abril
Fortaleza
Curadoria: Lyriysse Porto de Araujo



ALZUGARAY, P; GAZIRE, N. Cartografias Fronteiriças, Istoé. São Paulo, nº 2175, 15/07/2011.

CARBALLAS, M. Ativar uma História. In: GRINO ANDRES, A. (org), Encontro entre dois mares – Bienal de São Paulo-Valencia. S. Paulo/ Valencia: Fundación de la Comunidad Valenciana para la Promoción de las Artes/Generalitat Valenciana, 2007. p.454-471.

CHRIST, H.D.; DRESSLER, I. SUBVERSIVE PRACTICES – Art Under Conditions of Political Repression: 60s-80s/ South America / Europe. Stuttgart: Hatje Cantz, 2010, p. 245-289.

COCCHIARALE, F.; MATESCO, V. O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

COCCHIARALE, F. “Primórdios da videoarte no Brasil”. In MACHADO, Arlindo, Made in Brasil, Três Décadas do Video Brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural / Iluminuras, 2007. Pp. 61-68.

DA COSTA, LC. “Leticia Parente: a videoarte como prática da divergência. In PARENTE, A. (org). Preparações e Tarefas. Leticia Parente. São Paulo: Paço das Artes, 2007, pp 22-37.

DA COSTA, LC. “ A tesoura, a seringa e as medidas: o efeito arquivístico na arte contemporânea.” In MACIEL, K. (org) Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra-Capa. 2009, pp. 303-313.

FERREIRA, G.; TERRA, P. Situações – Arte Brasileira anos 70. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2000. p.26.

FERREIRA, G. Anos 70 – Arte Como Questão. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.

FLORIDO, M. “A Carne da Imagem”. In PARENTE, A. (org). Preparações e Tarefas. Leticia Parente. São Paulo: Paço das Artes, 2007. Pp78-84.

FREIRE, C. Arte Conceitual e Conceitualismos – Anos 70 no acervo do MAC-USP. São Paulo: MAC-USP, 2000.

FLORIDO, M. A liberdade como legado. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p.4., 01/08/2011.

FREIRE, C. Poéticas do Processo – Arte Conceitual no Museu. São Paulo: MAC USP / Iluminuras, 1999, p. 110-111; p. 175-179.

GUEDES, J. De Picasso a Gary Hill. Fortaleza: IVAM/ Museu de Arte Contemporânea Dragão do Mar, 2010. p.92-93.

MACHADO, A. Made in Brasil, Três Décadas do Video Brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MACHADO, Arlindo, Made in Brasil, Três Décadas do Video Brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural / Iluminuras, 2007.

MACIEL, K. “A Casa”. In PARENTE, A. (org). Preparações e Tarefas.

Leticia Parente. São Paulo: Paço das Artes, 2007, PP. 49-50.

MARTI, S. Pioneira do vídeo ganha retrospectiva. Folha de São Paulo, São Paulo. Ilustrada, E6. 14/07/2011.

MELLO, Christine. Extremidades do Video. São Paulo: Senac, 2008.

MOREIRA S CRUZ, R. Caminhos Experimentais: Gestão Cultural em Cinema e Vídeo. São Paulo: Observatório Itaú Cultural, nº10, p.47-50, 2010.

MOSCATI, G.; PECCININI, D. Projeto Vermelho – Operação Experimental. São Paulo: FAAP, 1986.

PARENTE A. Marca Registrada. Video e Obra de Leticia Parente. In: DA COSTA, L. C. (org), Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 101-110.

PARENTE, Letícia. Leticia Parente by Leticia Parente. In: TSANTSANOGLLOU M. (org). BIENNALE 2. Thessaloniki: Ministry of Culture, 2009, p. 226-229; p.289.

PARENTE, A. (org). Preparações e Tarefas. Leticia Parente. São Paulo: Paço das Artes, 2007.

PARENTE, A. “Alô, é a Letícia?”. In PARENTE, A. (org). Preparações e Tarefas. Leticia Parente. São Paulo: Paço das Artes, 2007, pp 10-19.

PECCININI, D. Arte – Novos Meios Multimeios Brasil ‘70l80. São Paulo: FAAP, 1985.

PLAZA , J.; ZANINI W. Poéticas Visuais. São Paulo: MAC-USP, 1977, sp.

PONTUAL, R. O formal no informal. Jornal do Brasil, Caderno B, p.2. Rio de Janeiro, 4/09/1976.

PONTUAL, R. Suporte, Técnica e Imagem. Jornal do Brasil, Caderno B, p.2. Rio de Janeiro, 28/08/1975.

PONTUAL, R. Pontual, R. Medidas por fora e por dentro. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.2 , 24/06/1976.

SENRA, E. “Tela Pele”.Folha de São Paulo. São Paulo, Caderno Mais!, p.4-9. 30/04/2000.

SENRA, E. “Corpos, Cinema, e Video”. In: COCCHIARALE, F.; MATESCO, V. O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2005, 163-169.

SHTROMBERG, E. Enacting Censorship in Early Brazilian Video Art (1974-1978). In: WELCHMAN, J. C. The Aesthetics of Risk. Zurich: JRPI Ringier, 2006, p. 273-291.

SILVESTRE FRIQUES DE SOUSA, M. A. Eu armário de mim: as video-performances de Letícia Parente. 2009. Exame de Qualificação – Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2009.

SILVESTRE FRIQUES DE SOUSA, M. A. Por uma Arqueologia do Tempo Presente: as vídeo performances e outros trabalhos de Letícia Parente. 2009. Dissertação (Mestrado), Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2009.

SILVESTRE FRIQUES, M. “Origens, registros e deslocamentos em Marca Registrada.” Concinnitas. Rio de Janeiro. Ano 11, vol 2., nº 17 Dezembro de 2010.

ZANINI, W. (org). XVI Bienal de São Paulo – Arte Postal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

ZANINI, W. Oitava Jovem Arte Contemporânea. São Paulo: MAC-USP, 1974, sp.

ZANINI, W. O encontro de vídeo arte. O Estado de São Paulo, São Paulo, 12/01/1979, s.p.

PONTUAL, R. O Brasil vai à Europa, Jornal do Brasil, Caderno B. sd

REIS, P. Bandeirantes de Câmera na Mão, Jornal do Brasil,

MORAIS, F. Audio-visual: Nova etapa. Sd,sn.

Oi Futuro
Diretoria Executiva
Otávio Marques de Azevedo
Pedro Jereissati
Presidente
José Augusto da Gama Figueira
Vice-Presidente
George E. Moraes
Diretoria
Flavio Copello
José Zunga
Maria Arlete Mendes Gonçalves
Samara Werner
Wellington Silva
Equipe
Alberto Saraiva
Alessandra Moura
André Couto
Bruna Costa
Carla Branco
Claudia Leite
Cristina Couri
Fernanda Sarmento
Flavia Vianna
Lucia Nascimento
Maria de Fátima Pereira
Maria do Socorro Lobo
Rachel Palhares
Renata Fontanillas
Roberto Guimarães
Sabrina Candido
Sérgio Pereira
Shirley Fioretti
Tatiana Zanotti
Victor Alvarez
Victor D'Almeida
Zilma Ferreira
Estagiários
Angélica Martins
Juliane Almeida
Natasha Cassar
Raissa Melo
Rômulo Trindade
Thais Souza
Zélia Peixoto
Comunicação Corporativa
Letícia Duque
Laura Fontoura

Equipe +2 Produções
Curadoria
André Parente
Katia Maciel
Produção
+2 Produções
N-Imagem
Assistente de Produção
Aícha Barat
Design e Comunicação Visual
Estúdio Marcia Cabral
Iluminação
Carlos Lafert
Cenografia
Ricardo Silva e Aredes Rosa
Montagem
Nova Mídia
Amon Costa
Site
Claudia Duarte
Agradecimentos
Alberto Saraiva, Angela Parente, Cristiana Parente, Lia Parente, Pedro Parente, Lucas Parente e Julio Parente. Anna Bella Geiger, Ana Vitoria Mussi, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff, Sonia Andrade. Marcia Cabral, Alexandre Bastos, Manoel Friques, Rogerio Luz, Ana Carolina Barbosa, Lucas Ferraco, Lucas Pimenta, Maria Eduarda Bouhid.

Museu de Arte Moderna da Bahia
Direção
Stella Carrozzo
Assessoria técnica
Luciana Moniz
Assistente de Direção
Liane Brück Heckert
Núcleo de museologia
Coordenação
Sandra Regina Jesus
Acompanhamento museológico
Aline Jabar
Núcleo de arte educação
Coordenação
Roseli Amado
Núcleo de montagem
Coordenação
Daiane Oliveira
Produção de montagem
Lia Cunha
Montador
Marlon Santana
Núcleo de produção
Coordenação
Carolina Câmara
Produção
Lisi Araújo
Núcleo de comunicação
Coordenação
Juliana Maia
Design gráfico
Johanna Gaschler
Designer assistente
Angelo Serravalle
Planejamento de mídias online
Alysson Viana
Núcleo administrativo
Coordenação
Dércio Santana

Equipe +2 Produções
Curadoria
André Parente
Katia Maciel
Produção
+2 Produções
N-Imagem
Assistente de Produção e Pesquisa
Aícha Barat
Design e Comunicação Visual
Estúdio Marcia Cabral
Site
Claudia Duarte
Agradecimentos
Angela Parente, Cristiana Parente, Lia Parente, Pedro Parente, Lucas Parente e Julio Parente. Anna Bella Geiger, Ana Vitoria Mussi, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff, Sonia Andrade.

Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
Direção
José Guedes
Assistente de gerência
Paulo Henrique
Conservação e Gestão de Acervo
Assistentes de curadoria de montagem
Fernando Marques
Fernando Xavier
Ação Educativa
Coordenadoria
Carmem Lazari
Educadores
Aline Alves
Daniel Benevides
Danilo Pereira
Fellipe Feijó
Gerlane Albuquerque
Henrique Bonfim
Paula Rodrigues
Robert Veras
Thais Yuli
Agendamento
Ananda Andrade
Daiana Araújo
Biblioteca de Artes Visuais Leonilson
Bibliotecária
Luciane Silva

Equipe +2 Produções
Curadoria
André Parente
Katia Maciel
Produção
+2 Produções
N-Imagem
Assistente de Produção
Aícha Barat
Design e Comunicação Visual
Estúdio Marcia Cabral
Produção local
Fergus Gallas
Direção Técnica
Cristiana Parente
Cenotécnica, montagem e iluminação
Leonardo Porto Carreiro
Equipe de Apoio de montagem
Marcus Alexandre
Cícero Antonio da Silva
Vicentinho
Equipe de Apoio de Montagem
Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
Cenotécnica
Fernando Marques
Fernando Xavier
Jandylnmar Nascimento
Automoção
Ailton Holanda
Francisco Batista
Janaína Pinheiro
Eletricistas
Fernando da Silva
Flávio de Sousa
José Ribeiro
Pintores
Rafael Souza
Milton Pereira
Regivaldo do Nascimento
Sivaldo Pereira
Agradecimentos
Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Sonia Andrade, Ana Vitoria Mussi, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff. Angela Parente, Lia Parente, Pedro Parente, Lucas Parente e Julio Parente. Manoel Friques, Rogerio Luz, Caetano Dias, Lucas Ferraço, Ana Carolina Barbosa, Lucas Pimenta, Maria Eduarda Bouhid, e toda a equipe do MAC Fortaleza.

Oi Futuro

Presidência
José Augusto da Gama Figueira

Vice-presidência
George Moraes

Direção de Cultura
Maria Arlete Gonçalves

Direção de Educação
Paola Scampini

Direção Seleção de Patrocínios
Bruno Diehl

Direção de Administração de Espaços
Flavio Copello

Direção Administrativo-Financeira
Wellington Silva

Direção Institucional
José Zunga

Curadoria de Artes Visuais
Alberto Saraiva

Curadoria de Artes Cênicas
Roberto Guimarães

Livro

Organização Editorial
André Parente
Katia Maciel

Asssistente editorial e pesquisa
Aicha Barat

Textos

“Alô, é a Letícia?”
André Parente

A Medida da Casa é o Corpo
Katia Maciel

A Videoarte de Letícia Parente
Rogerio Luz

Eu, Mundo de Mim
Clarissa Diniz

Um Mundo Aparente
Jorge La Ferla

Organização Editorial
+2 Produções Culturais

Projeto Editorial
+2 Produções Culturais

Projeto Gráfico
Estúdio Marcia Cabral / Eva Simas

Fotografia Exposições
Vicente de Mello - Rio de Janeiro
Celso de Oliveira - Fortaleza
Marcio Lima - Salvador

Tratamento de imagens
Vaga-Lume

Produção Gráfica
Estúdio Marcia Cabral

Revisão e Padronização
Rogerio Luz

Versão para o Inglês
Renato Rezende

Copidesque
Duda Costa

Impressão
Burti

COLEÇÃO ARTE & TECNOLOGIA - OI FUTURO

- 01. CORPOS VIRTUAIS**
Ivana Bentes (org.), 2005
- 02. ESTADO DE ATIVIDADE FUNCIONAL: E.A.F. TINA VELHO**
Alberto Saraiva (org.), 2005
- 03. CICLO PARADIGMA DIGITAL: FOTORIO 2005**
Milton Guran (org.), 2005
- 04. GERAÇÃO ELETRÔNICA**
Tom Leão (org.), 2006
- 05. FILERIO 2006: FESTIVAL INTERNACIONAL DE LINGUAGENS ELETRÔNICAS**
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.), 2006
- 06. PINTURA EM DISTÊNCIA**
Zalinda Cartaxo, 2006
- 07. WILTON MONTENEGRO: NOTAS DO OBSERVATÓRIO, ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**
Glória Ferreira (org.), 2006
- 08. NAM JUNE PAIK: VÍDEOS 1961–2000**
Nelson Hoineff (org.), 2006
- 09. VICENTE DE MELLO, ÁSPERA IMAGEM**
Alberto Saraiva (org.), Coedição Aeroplano, 2006
- 10. DANÇA EM FOCO: DANÇA E TECNOLOGIA**
Paulo Caldas e Leonel Brum (org.), 2006
- 11. CÂMARAS DE LUZ**
Ligia Canongia (org.), 2006
- 12. MULTIPLICIDADE: IMAGEM_SOM_INUSITADOS**
Batman Zavareze (org.), 2006
- 13. FILERIO 2007: FESTIVAL INTERNACIONAL DE LINGUAGENS ELETRÔNICAS**
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.), 2007
- 14. FILMES DE ARTISTA: BRASIL 1965–80**
Fernando Cocchiari (org.), Coedição Contra Capa, 2007
- 15. DANÇA EM FOCO: VÍDEO DANÇA**
Paulo Caldas e Leonel Brum (org.), 2007
- 16. ATLAS AMÉRICAS**
Paulo Herkenhoff (org.), Coedição Contra Capa, 2007
- 17. FOTOGRAFIA E NOVAS MÍDIAS: FOTORIO 2007**
Antonio Fatorelli (org.), Coedição Contra Capa, 2007
- 18. BABILAQUES: ALGUNS CRISTAIS CLIVADOS**
Waly Salomão e outros, Coedição Contra Capa, 2007
- 19. RELÍQUIAS E RUÍNAS**
Alfons Hug (org.), Coedição Contra Capa, 2007
- 20. FILERIO 2008: FESTIVAL INTERNACIONAL DE LINGUAGENS ELETRÔNICAS**
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.), 2008
- 21. POIESIS**
André Vallias, Friedrich W. Bloch, Adolfo Montejo Navas (orgs.), 2008
- 22. IVENS MACHADO: ENCONTRO / DESENCONTRO**
Alberto Saraiva (org.), Coedição Contra Capa, 2008
- 23. DANÇA EM FOCO: ENTRE IMAGEM E MOVIMENTO**
Paulo Caldas, Eduardo Bonito e Regina Levy (orgs), Coedição Contra Capa, 2008.
- 24. HÜZÜN. CARLOS VERGARA**
Luiz Camillo Osório, Coedição Contra Capa, 2008
- 25. MARCOS CHAVES**
Alberto Saraiva, Coedição Aeroplano, 2008
- 26. PERFORMANCE PRESENTE FUTURO**
Daniela Labra (org.), Coedição Contra Capa, 2008
- 27. ARTE DA ANTÁRTIDA**
Alfons Hug, Coedição Aeroplano, 2009
- 28. FILE RIO 2009: FESTIVAL INTERNACIONAL DE LINGUAGENS ELETRÔNICAS**
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.), 2009
- 29. MEIAS VERDADES**
Ligia Canongia, 2009
- 30. DANÇA EM FOCO: A DANÇA NA TELA**
Paulo Caldas, Eduardo Bonito e Regina Levy (org.), Coedição Contra Capa, 2009
- 31. GARY HILL: O LUGAR SEM O TEMPO. TAKING TIME FROM PLACE**
Marcello Dantas (org.), Coedição Contra Capa, 2009
- 32. ENTRE TEMPS: UMA DÉCADA DE VIDEOARTE FRANCESA NA COLEÇÃO DO MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS/ARC**
Angeline Scherf, Odile Burluraux, Jean-Max Colard, 2009
- 33. PERFORMANCE PRESENTE FUTURO. VOL. II**
Daniela Labra (org.), Coedição Aeroplano, 2009
- 34. ENTREOUVIDOS: SOBRE RÁDIO E ARTE**
Lilian Zaremba (org.), Coedição SOARMEC Editora, 2009
- 35. PIERRE ET GILLES: A APOTEOSE DO SUBLIME**
Marcus de Lontra Costa, Coedição Aeroplano, 2009
- 36. FILE GAMES 2009: FESTIVAL INTERNACIONAL DE LINGUAGENS ELETRÔNICAS**
Paula Perissinotto e Ricardo Barreto (org.), 2009
- 37. FREDERICO DALTON: FOTOMECANISMOS**
Coedição Contra Capa, 2007
- 38. MULTIPLICIDADE: IMAGEM_SOM_INUSITADOS**
Batman Zavareze (org.), 2007
- 39. MULTIPLICIDADE 2008**
Batman Zavareze (org.), Coedição Aeroplano, 2009
- 40. MULTIPLICIDADE 2009**
Batman Zavareze (org.), Coedição Aeroplano, 2010
- 41. A CARTA DA JAMAICA**
Alfons Hug (org.), Coedição Aeroplano, 2010
- 42. SONIA ANDRADE: VÍDEOS**
André Lenz (org.), Coedição Aeroplano, 2010
- 43. LIVRO DE SOMBRAS: PINTURA, CINEMA, POESIA DE LUCIANO FIGUEIREDO**
Katia Maciel e André Parente (org.), +2 Produções, 2010
- 44. WLADIMIR DIAS-PINO**
Wladimir Dias-Pino (org.), Coedição Aeroplano, 2011
- 45. MULTIPLICIDADE 2010**
Batman Zavareze (org.), Coedição Aeroplano, 2011
- 46. FAD - FESTIVAL DE ARTE DIGITAL 2010**
FAD - Festival de Arte Digital (org.) Coedição ICC Instituto cidades criativas, 2010
- 47. ARTE E NOVAS ESPACIALIDADES: RELAÇÕES CONTEMPORÂNEAS**
Eduardo de Jesus (org.), Coedição Fase 10 Ação Contemporânea, 2011
- 48. REVÍDEO: LENORA DE BARROS**
Lenora de Barros, Alberto Saraiva (org.), Coedição Automática Edições, 2011
- 49. PERFORMANCE PRESENTE FUTURO VOL. III**
Daniela Labra (org.), Coedição Automática Edições, 2011
- 50. PROJETO: TONY OURSLER**
Paulo Venancio Filho (org.), Coedição Automática Edições, 2011
- 51. GERAÇÃO ELETRÔNICA 2011**
Bruno Katzer, Rossine A. Freitas, Tom Leão (org.), Edição Oi Futuro, 2011
- 52. FILE GAMES RIO 2011: EU QUERO JOGAR**
Ricardo Barreto, Paula Perissinotto (org.), Coedição F10, 2011
- 53. TRANS - ADRIANA VARELLA**
Alberto Saraiva (org.), Coedição Aeroplano, 2011
- 54. POWER PIXELS**
Miguel Chevalier, Coedição Aeroplano, 2011
- 55. WARHOL TV**
Judith Benhamou-Huet (org.), Coedição Aeroplano, 2011
- 56. ALÉM CINEMA**
Neville D'Almeida, Coedição Nova Fronteira, 2011
- 57. LUCIFERINAS, SIMONE MICHELIN**
Simone Michelin (org.), Coedição Aeroplano, 2011
- 58. PULSO IRANIANO**
Marc Pottier (org.), Coedição Aeroplano, 2011
- 59. ERA UMA VEZ...**
Aida Marques e Elianne Ivo (org.), Coedição Aeroplano, 2011
- 60. LETÍCIA PARENTE**
André Parente e Katia Maciel (org.) , +2 Editora, 2011