

**CARTOGRAFIAS
RELACIONAIS: POÉTICAS
DO ENVOLVIMENTO NA
OBRA DE FLÁVIO DUTKA**

**RELATIONAL CARTOGRAPHIES: POETICS OF ENGAGEMENT IN FLÁVIO
DUTKA'S WORK**

Linguística & Letras e Artes • 11/05/2026

REGISTRO DOI: [10.70773/revistatopicos/778348908](https://doi.org/10.70773/revistatopicos/778348908)

Soniamar dos Santos Salin¹

RESUMO

Este artigo examina a produção de Flávio Dutka a partir da análise de séries desenvolvidas no contexto do Baixo Madeira, nas quais a pintura se constitui como campo de relações entre materialidade, gesto e território. Em vez de operar por representação, as obras instauram dinâmicas de dissolução espacial, reconfiguração técnica e saturação composicional, tensionando a separação entre figura e fundo, natureza e artifício, individualidade e coletivo. A análise evidencia que tais operações não apenas mobilizam, mas reconfiguram criticamente noções como envolvimento, mundificação e tecnodiversidade, ao inscrevê-las na própria materialidade pictórica. A partir desse percurso, propõe-se a cartografia relacional como procedimento de leitura que privilegia as conexões entre forma e pensamento, recusando a redução da obra à ilustração de referenciais teóricos. Sustenta-se, assim, que a prática artística de Dutka não representa o mundo, mas participa de sua composição, afirmando a arte como modo de produção de relações e de elaboração conceitual situada.

Palavras-chave: Arte contemporânea; pintura; Amazônia; cartografia relacional; materialidade.

ABSTRACT

This article examines the artistic practice of Flávio Dutka through an analysis of series developed in the Lower Madeira region (Brazilian Amazon), in which painting operates as a field of relations between materiality, gesture, and territory. Rather than functioning through representation, the works establish dynamics of spatial dissolution, technical reconfiguration, and compositional saturation, challenging distinctions between figure and ground, nature and artifice, individuality and collectivity. The analysis shows that these operations not only mobilize but critically reconfigure notions such

as involvement, worlding, and technodiversity, as they are inscribed within the pictorial materiality itself. From this perspective, the article proposes relational cartography as a methodological approach that foregrounds the connections between form and thought, resisting the reduction of the artwork to the illustration of theoretical frameworks. It argues that Dutka's practice does not represent the world but actively participates in its composition, affirming art as a mode of relational production and situated conceptual elaboration.

Keywords: Contemporary art; painting; Amazon; relational cartography; materiality.

INTRODUÇÃO

A crise civilizacional contemporânea, frequentemente nomeada sob o signo do Antropoceno, tem sido interpretada como resultado da ação humana sobre o planeta. Tal formulação, contudo, tende a obscurecer o fato de que não se trata de uma humanidade abstrata, mas da consolidação histórica de um projeto específico de mundo, ancorado em matrizes eurocristãs, monoteístas e coloniais. É nesse sentido que a noção de “cosmofobia”, proposta por Antônio Bispo dos Santos, permite deslocar o debate: mais do que uma crise ambiental, trata-se da imposição sistemática de uma lógica que rompe vínculos entre corpo, território e existência, ao transformar a vida em recurso e o mundo em objeto de exploração. (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 32).

Diante desse horizonte, torna-se necessário interrogar práticas que não apenas representem o território, mas que operem a partir dele, reinscrevendo modos de relação que escapam à racionalidade extrativista. A produção artística de Flávio Dutka, desenvolvida no

contexto das comunidades ribeirinhas do Baixo Madeira no Estado de Rondônia, coloca precisamente esse problema: como pensar uma prática estética que não se funda na distância entre sujeito e objeto, mas emerge como extensão das dinâmicas materiais, ecológicas e sensíveis do ambiente em que se inscreve? Suas séries, entre elas Um lago chamado Cuniã, Inverno Amazônico, Roc-oco, Metamorfose e Piracema, desestabilizam a própria noção de representação ao mobilizar uma fatura pictórica que incorpora fluxos, ritmos e materialidades do território, dissolvendo fronteiras entre figura e meio.

Nessas obras, o que está em jogo não é a construção de uma imagem da Amazônia, mas a emergência de uma prática que se constitui como envolvimento. A noção, também desenvolvida por Bispo dos Santos, desloca a ideia de relação para um regime de coimplicação, no qual corpo, ambiente e técnica não se articulam como instâncias separadas, mas como dimensões indissociáveis de um mesmo processo. É nesse ponto que o diálogo com Donna Haraway permite ampliar a leitura, ao introduzir a ideia de mundificação como prática de produção de vínculos e narrativas situadas, nas quais a vida se organiza em alianças multiespécies (HARAWAY, 2023, p. 27). De modo complementar, a reflexão de Yuk Hui sobre tecnodiversidade oferece uma chave para compreender a dimensão técnica dessas obras não como neutralidade instrumental, mas como expressão de cosmologias específicas que orientam modos de fazer e habitar o mundo (HUI, 2020, p. 19).

A análise que se segue parte, portanto, de uma tensão: como articular esses referenciais sem reduzir a obra a um campo de aplicação teórica? Ao tomar as produções de Dutka como processos relacionais, e não como objetos estáticos, busca-se evidenciar de

que maneira suas operações formais, o uso de técnicas mistas, a instabilidade cromática, a proliferação de linhas, produzem uma cartografia que não representa o território, mas o performa. Trata-se de compreender como essas “linhas viscerais” configuram uma trama de conexões que desafia a separação entre humano e não humano, entre natureza e cultura, afirmando a arte como prática cosmopolítica de reconexão ontológica.

Nesse deslocamento, a noção de cartografia relacional não designa um mapeamento fixo, mas um modo de leitura atento às conexões sensíveis que atravessam corpo, matéria e conceito. Ao acompanhar essas linhas, torna-se possível reconhecer na obra de Dutka não apenas uma resposta à crise do Antropoceno, mas a proposição de outras formas de existência, nas quais o envolvimento substitui o desenvolvimento como princípio organizador da vida.

A MATERIALIDADE DO ENVOLVIMENTO: DISSOLUÇÃO DA PAISAGEM



Figura 1 – Flávio Dutka, série *Um lago chamado Cuniã*, 2024, tinta acrílica e marcador sobre tela, 20 × 30 cm. Fonte: acervo do artista



Figura 2 – Flávio Dutka, série *Inverno Amazônico*, 2025, marcador sobre papel, 20 × 30 cm. Fonte: acervo do artista.

Não há paisagem nas obras de Flávio Dutka. Nas séries *Um lago chamado Cuniã* e *Inverno Amazônico* (Figura 1 e 2 respectivamente), a pintura recusa a exterioridade do olhar que estrutura a tradição representacional ocidental, baseada na separação entre sujeito observador e território observado. Em lugar de um espaço organizado a partir de um ponto de vista estável, o que se apresenta é uma superfície instável, atravessada por campos cromáticos difusos e linhas que dissolvem a distinção entre figura e fundo.

Essa recusa não se dá no nível temático, mas na própria organização material da obra. Em *Um lago chamado Cuniã* (Figura 1) os tons de verde, ocre e azul não operam como índices miméticos da paisagem, mas como variações de densidade que evocam a turbidez das águas do Baixo Madeira. A cor, nesse contexto, deixa de representar para passar a funcionar como matéria em fluxo, instaurando uma espacialidade que impede a fixação do olhar em um ponto central. A superfície pictórica não se abre como janela, mas se apresenta como campo de imersão, no qual o espectador é implicado pelas mesmas dinâmicas que estruturam a composição.

Em *Inverno Amazônico* (Figura 2), essa lógica se intensifica pela proliferação de linhas sinuosas que atravessam o plano sem delimitar formas estáveis. As linhas não contornam objetos; elas operam como trajetórias, sugerindo deslocamentos contínuos que recusam qualquer tentativa de estabilização formal. O resultado é uma pintura que não organiza o espaço, mas o desestabiliza, fazendo emergir uma experiência visual marcada pela indistinção e pelo movimento. Nesse regime, não há hierarquia entre figura e fundo, nem separação clara entre os elementos que compõem a cena: tudo se apresenta como parte de uma mesma trama material.

É nesse nível que a noção de envolvimento se torna produtiva. Longe de funcionar como uma categoria aplicada externamente, ela emerge como chave de leitura a partir das próprias operações formais das obras. Ao dissolver a distância entre observador e território, essas pinturas colocam em crise aquilo que Antônio Bispo dos Santos denomina “cosmofobia”, isto é, a ruptura entre corpo e ambiente promovida por uma lógica colonial (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 41) que transforma o mundo em objeto de exploração. Em oposição a essa ruptura, o que se observa nas obras de Dutka é a afirmação de uma espacialidade implicada, na qual a pintura não representa o território, mas se constitui como extensão de suas dinâmicas.

Essa implicação pode ser compreendida, ainda, à luz da noção de mundificação, proposta por Donna Haraway. Nas séries analisadas, a pintura não produz uma imagem do mundo, mas participa ativamente de sua composição, ao incorporar ritmos, fluxos e materialidades que escapam à lógica da representação. As camadas sobrepostas, as variações cromáticas e a instabilidade das linhas configuram um processo no qual a obra se torna índice de relações

em curso, e não registro de uma realidade exterior. Nesse sentido, a prática pictórica de Dutka não se limita a figurar o ambiente amazônico, mas opera como um modo de habitar e produzir mundo.

A dissolução da paisagem, portanto, não implica ausência de forma, mas a emergência de um outro regime de visibilidade. Ao recusar a perspectiva centralizada e a organização hierárquica do espaço, as obras instauram uma experiência em que ver deixa de ser um ato de distanciamento para se tornar uma forma de envolvimento. É nessa passagem - da representação à implicação - que se delineia uma poética capaz de **colocar em xeque os pressupostos da visualidade moderna** e de afirmar, no plano da materialidade pictórica, outras formas de relação entre corpo, técnica e território.

TÉCNICA COMO RELAÇÃO: ENTRE COSMOTÉCNICA E MUNDIFICAÇÃO



Figura 3 – Flávio Dutka, série *Roc-oco*, 2024, técnica mista sobre tela, 30 x 50 cm. Fonte: acervo do artista.



Figura 4 – Flávio Dutka, série *Metamorphose*, 2024, técnica mista sobre tela, 20 x 40 cm. Fonte: acervo do artista.

Se, nas séries anteriores, o envolvimento se manifesta como dissolução espacial, em *Roc-oco* e *Metamorphose* (Figuras 3 e 4), ele se intensifica como operação técnica. Nesses trabalhos, não é apenas o espaço pictórico que se desestabiliza, mas o próprio estatuto dos elementos que compõem a imagem, sobretudo aqueles historicamente associados à mediação entre sujeito e território, como instrumentos de orientação e formas de organização visual.

Na série *Roc-oco* (figura 3), estruturas que remetem ao astrolábio, à bússola e a dispositivos de navegação não se apresentam como objetos reconhecíveis em sua funcionalidade original. Ao contrário, são absorvidas por uma trama de linhas orgânicas e arabescos que as desfiguram enquanto ferramentas de precisão. Esses elementos deixam de operar como extensões do olhar calculador, aquele que mede, delimita e conquista, para se tornarem parte de uma composição instável, na qual orientação e desorientação coexistem. A referência à estética rococó intensifica esse deslocamento: o

excesso ornamental, a curvatura das linhas e a recusa à simetria transformam o instrumento técnico em superfície de enredamento, onde já não é possível distinguir claramente entre função e fluxo.

Essa desfuncionalização não implica perda de sentido, mas reconfiguração de uso. Ao serem incorporados à materialidade da pintura - fundidos a camadas de cor, sobreposições e gestos gráficos -, esses instrumentos deixam de apontar para um exterior a ser dominado e passam a operar como dispositivos internos à própria experiência da obra. A técnica, nesse contexto, não aparece como meio neutro de representação, mas como prática situada, atravessada por relações entre corpo, matéria e ambiente. O que se evidencia é um deslocamento da técnica enquanto instrumento de separação para a técnica enquanto modo de implicação.

Em *Metamorfose* (Figura 4), esse deslocamento assume outra inflexão. A composição não se organiza a partir de formas estáveis ou identidades definidas, mas por meio de um contínuo de variações entre elementos animais, vegetais e orgânicos. A figura 4 não se apresenta como entidade isolada, mas como zona de transição, nas quais contornos se desfazem e se recombina. A pintura opera, assim, como campo de transformação, no qual a distinção entre categorias - humano e não humano, natural e artificial - perde sua estabilidade. A técnica mista, marcada pela sobreposição de materiais e pela irregularidade do gesto, reforça essa condição ao produzir superfícies que parecem sempre em processo, nunca concluídas.

É nesse ponto que a dimensão técnica das obras pode ser pensada para além de sua função instrumental. Ao recusar a padronização e a previsibilidade, essas práticas instauram um regime no qual fazer e

pensar não se dissociam. A técnica deixa de ser um conjunto de procedimentos universais e passa a se configurar como expressão de modos específicos de relação com o mundo. Essa perspectiva permite aproximar tais operações daquilo que se pode compreender como uma tecnodiversidade: não a multiplicidade de tecnologias enquanto variações de um mesmo princípio, mas a existência de práticas técnicas enraizadas em cosmologias distintas, que orientam formas singulares de habitar e produzir realidade (HUI, 2020, p. 115).

Nessa chave, os elementos presentes em *Roc-oco*, outrora vinculados à expansão e ao controle territorial, são reconfigurados como dispositivos de orientação sensível, inscritos em uma lógica que privilegia o enredamento em detrimento da linearidade. Do mesmo modo, as transformações contínuas em *Metamorfose* indicam uma compreensão da técnica como processo aberto, no qual a forma emerge da relação e não de um modelo prévio. Em ambos os casos, a pintura não apenas incorpora referências técnicas, mas as submete a um regime de instabilidade que impede sua fixação como instrumentos de domínio.

Essa instabilidade aproxima essas práticas da noção de mundificação, na medida em que a técnica participa ativamente da produção de relações e não apenas de sua representação. As obras não se limitam a tematizar a conexão entre seres e ambientes; elas a performam ao construir superfícies nas quais matéria, gesto e forma se implicam mutuamente. Ao deslocar o sentido da técnica, essas pinturas desmontam a lógica que sustenta sua neutralidade e evidenciam que toda operação técnica é, também, uma tomada de posição sobre o modo como se habita o mundo.

Desse modo, *Roc-oco* e *Metamorfose* não apenas ampliam a noção de envolvimento delineada nas séries anteriores, mas a deslocam para o campo da própria produção técnica, evidenciando que é nesse nível, no modo de fazer, que se decide a possibilidade de instaurar outras formas de relação entre corpo, território e existência.

PIRACEMA E O COLAPSO DA INDIVIDUALIDADE: A LINHA COMO SISTEMA

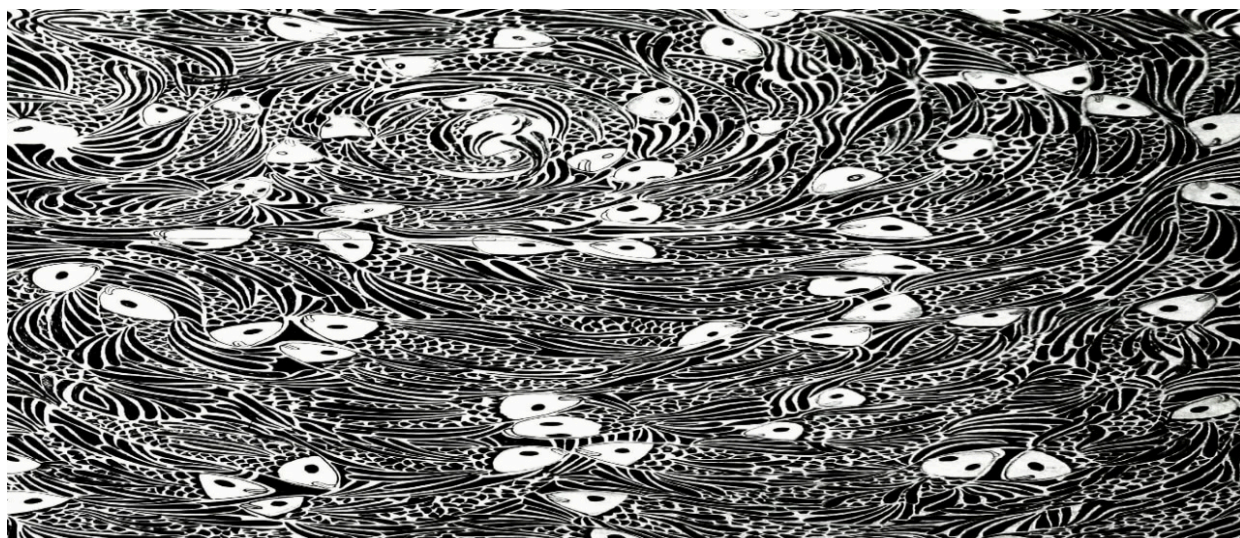


Figura 5 – Flávio Dutka, série *Piracema*, 2022, tinta acrílica e marcador sobre tela, 160 × 90 cm. Fonte: acervo do artista.

Em *Piracema* (Figura 5), a lógica composicional das séries anteriores atinge um ponto de saturação. Se, nos trabalhos precedentes, a dissolução da paisagem e a instabilidade técnica desfaziam a separação entre figura e fundo, aqui esse processo se radicaliza ao ponto de eliminar qualquer vestígio de hierarquia visual. A superfície pictórica é inteiramente ocupada por uma proliferação contínua de formas que se repetem, se sobrepõem e se entrelaçam, configurando um campo denso no qual não há exterior possível ao olhar.

A imagem é construída a partir de uma repetição exaustiva de traços que delineiam corpos de peixes, reduzidos a unidades

mínimas - escamas, olhos, contornos - que se acumulam até saturar o espaço. No entanto, essa repetição não produz homogeneidade. Ao contrário, pequenas variações no gesto, na espessura da linha e na intensidade cromática introduzem diferenças que impedem a estabilização de um padrão único. O que emerge não é uma massa indiferenciada, mas um sistema complexo no qual cada elemento existe apenas em relação aos demais, sem que seja possível isolá-lo como unidade autônoma.

A ausência de vazio é decisiva nesse processo. Ao recusar zonas de respiro ou intervalos entre as formas, a composição elimina a possibilidade de distanciamento, forçando o olhar a operar dentro da própria trama visual. Não há ponto de repouso, nem centro organizador; o espectador é implicado em uma dinâmica que exige deslocamento contínuo. A pintura deixa de ser um espaço de contemplação para se tornar um campo de imersão intensiva, no qual ver implica participar de um fluxo que excede a individualidade.

Essa configuração tensiona diretamente a noção de forma como entidade delimitada. Os peixes não se apresentam como figuras isoladas, mas como manifestações de um movimento coletivo que atravessa toda a superfície. A individualidade, nesse contexto, não desaparece por completo, mas perde sua centralidade como princípio organizador. Cada traço só adquire sentido na medida em que participa de um sistema mais amplo, no qual as relações prevalecem sobre as identidades fixas.

É nesse ponto que a proliferação de formas deixa de ser apenas um recurso composicional e passa a operar como problema conceitual. A multiplicação incessante de corpos e linhas não apenas remete à ideia de coletivo, mas redefine o próprio limite do que pode ser

pensado como individualidade. Trata-se de uma configuração na qual a distinção entre um e múltiplos se torna instável, exigindo uma leitura que dê conta de processos de coemergência, e não de entidades previamente definidas. Essa questão atravessa, de modo crítico, a noção de “gerar parentes”, ao sugerir que a relação não se estabelece entre unidades constituídas, mas participa ativamente de sua própria constituição (HARAWAY, 2023, p. 162).

Nesse sentido, *Piracema* não se limita a figurar um fenômeno natural associado ao deslocamento de cardumes. A obra reorganiza esse movimento como princípio estrutural da própria pintura, convertendo a linha em dispositivo de conexão. Cada traço funciona simultaneamente como delimitação e abertura: ao mesmo tempo em que define um contorno, ele o conecta a outros, produzindo uma rede na qual separação e continuidade coexistem de forma indissociável. A linha deixa de ser um instrumento de desenho para se tornar operador de relação.

A temporalidade implicada nesse gesto é igualmente relevante. A repetição minuciosa dos traços sugere um processo prolongado, no qual o tempo da execução se inscreve na materialidade da obra. Esse ritmo lento e insistente contrasta com a lógica de aceleração que caracteriza as formas de produção associadas ao extrativismo contemporâneo. A pintura, nesse caso, não apenas representa um outro modo de organização da vida, mas o encarna em seu próprio fazer, instaurando uma temporalidade que privilegia a continuidade, a persistência e o acúmulo.

Ao levar ao limite a saturação do espaço e a repetição do gesto, *Piracema* explicita uma transformação decisiva: a passagem da linha como traço individual para a linha como sistema. Não se trata mais

de acompanhar formas isoladas, mas de perceber como elas emergem de um campo no qual cada elemento só existe em relação aos demais. Nesse regime, a pintura se afirma como um campo de forças em que a individualidade deixa de operar como princípio organizador, sendo continuamente atravessada por dinâmicas coletivas que tornam indissociáveis forma, relação e ambiente.

CARTOGRAFIA RELACIONAL: UMA PROPOSTA DE LEITURA

A noção de cartografia relacional, mobilizada ao longo desta análise, não pode ser compreendida como um simples mapeamento das obras ou de seus elementos formais. Tampouco se trata de uma metáfora descritiva destinada a nomear a complexidade das composições. O termo designa, antes, um procedimento analítico que toma como princípio a inseparabilidade entre materialidade, gesto e conceito, recusando a ideia de que a interpretação se sobrepõe à forma ou de que a obra possa ser reduzida a um objeto passível de decodificação externa.

Nesse sentido, a cartografia relacional opera como um modo de leitura que privilegia as conexões em detrimento das unidades isoladas. Em vez de buscar significados estáveis ou correspondências diretas entre imagem e referente, ela se orienta pela identificação de relações que atravessam a obra em diferentes níveis: a articulação entre camadas cromáticas, a repetição e variação dos traços, a interação entre elementos técnicos e referências visuais, bem como as tensões entre continuidade e ruptura que estruturam a composição. Trata-se de acompanhar processos, e não de fixar formas.

Ao adotar essa perspectiva, a análise desloca o foco da representação para a operação. As obras deixam de ser interpretadas como imagens de algo exterior e passam a ser compreendidas como dispositivos que produzem relações. Em *Um lago chamado Cuniã* e *Inverno Amazônico*, por exemplo, a dissolução entre figura e fundo não é apenas um efeito visual, mas uma reorganização da relação entre observador e território. Em *Metamorfose* e *Roc-oco*, a instabilidade técnica e a desfuncionalização de instrumentos evidenciam que a técnica não atua como meio neutro, mas como campo de implicação. Já em *Piracema*, a saturação da superfície e a repetição do traço configuram um sistema no qual a individualidade se torna indissociável do coletivo.

A cartografia relacional, portanto, não se limita a descrever essas operações, mas busca acompanhá-las em sua dinâmica interna. Isso implica reconhecer que a análise não se posiciona fora da obra, como instância de interpretação soberana, mas se constitui a partir do próprio movimento que ela descreve. Ler cartograficamente é, nesse sentido, seguir as linhas que atravessam a pintura, não para traduzi-las em um significado único, mas para evidenciar como elas conectam diferentes dimensões da experiência: o gesto do artista, a materialidade dos suportes, os ritmos do território e os conceitos mobilizados ao longo da leitura.

Esse procedimento também redefine o papel do referencial teórico. Em vez de funcionar como chave interpretativa previamente estabelecida, a teoria é mobilizada como parte da própria cartografia, isto é, como um conjunto de ferramentas que se articulam às operações da obra sem esgotá-las. Conceitos como envolvimento, mundificação e tecnodiversidade não são aplicados de maneira externa, mas **reconfigurados no contato com a**

materialidade pictórica. A relação entre teoria e análise deixa, assim, de ser binária para se tornar relacional, no mesmo sentido que orienta a leitura das obras.

Ao assumir a cartografia relacional como método, o artigo propõe uma forma de análise que se afasta tanto da descrição puramente formal quanto da interpretação exclusivamente conceitual. O que se busca é um regime de leitura capaz de sustentar a complexidade das obras sem reduzi-las a ilustrações de um sistema teórico ou a objetos autônomos desligados de seus contextos. Trata-se de afirmar a análise como prática situada, na qual ver, pensar e relacionar constituem operações indissociáveis.

Desse modo, a cartografia relacional não apenas organiza o percurso interpretativo deste estudo, mas se apresenta como contribuição metodológica para o campo da arte contemporânea, ao oferecer uma alternativa às abordagens que mantêm a separação entre forma e sentido. Ao privilegiar as relações que atravessam a obra, esse procedimento permite compreender a produção de Flávio Dutka como um campo em que materialidade e pensamento se coimplicam, configurando uma prática artística que não representa o mundo, mas participa ativamente de sua composição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das séries *Um lago chamado Cuniã*, *Inverno Amazônico*, *Roc-oco*, *Metamorfose* e *Piracema* permitiu evidenciar que a produção de Flávio Dutka não se organiza a partir de uma lógica representacional, mas como um campo de operações no qual materialidade, gesto e relação se constituem de modo indissociável. Ao longo do percurso, tornou-se possível observar que as obras não

se limitam a tematizar o território amazônico, mas instauram, em sua própria fatura, modos de implicação que reconfiguram a separação entre sujeito e ambiente, entre forma e sentido.

Nesse contexto, a noção de envolvimento mostrou-se menos como um conceito a ser aplicado do que como um princípio que emerge das próprias dinâmicas da pintura. A dissolução da paisagem nas primeiras séries, a reconfiguração da técnica como prática situada e, por fim, a saturação composicional em *Piracema* indicam que o trabalho de Dutka opera por meio de uma lógica relacional que desloca o olhar da representação para a participação. A obra não apresenta o mundo como objeto, mas se constitui como parte de seus processos, incorporando ritmos, fluxos e materialidades que excedem a distinção entre figuração e experiência.

A mobilização de referenciais como envolvimento, mundificação e tecnodiversidade, nesse percurso, não funcionou como chave explicativa externa, mas como campo de elaboração. Ao entrar em contato com a materialidade das obras, tais conceitos foram reconfigurados, evidenciando que a relação entre teoria e análise não se estabelece em termos de aplicação, mas de coimplicação. A pintura, nesse sentido, não ilustra ideias previamente dadas; ela as desloca, as complexifica e, em determinados momentos, as coloca em crise.

A formulação da cartografia relacional como procedimento analítico buscou dar conta dessa dinâmica, ao propor uma leitura orientada pelas conexões que atravessam a obra em múltiplos níveis. Ao privilegiar relações em vez de unidades isoladas, esse método permitiu acompanhar a emergência de formas, gestos e sentidos sem reduzi-los a esquemas interpretativos fixos. Trata-se de uma

abordagem que reconhece na própria análise um gesto situado, implicado nas operações que descreve.

Dessa forma, a produção de Flávio Dutka pode ser compreendida como um espaço no qual a prática artística atua não apenas como expressão, mas como modo de pensamento. Ao reorganizar relações entre corpo, técnica e território, suas obras configuram uma poética que não representa o mundo, mas participa ativamente de sua composição. É nesse deslocamento, da imagem como objeto à obra como processo, que se delinea a contribuição central deste estudo: afirmar a arte contemporânea como campo de elaboração conceitual e sensível, capaz de produzir outras formas de compreender e habitar a realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. The “Anthropocene”. **Global Change Newsletter**, n. 41, p. 17–18, 2000. Disponível em: <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2025.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema: gerar parentes no Cthuluceno**. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. Tradução de Rafael Lauro. São Paulo: Bazar do Tempo, 2020.

¹ Educadora, Pós-graduada em Didática do Ensino Superior.
Pesquisadora Independente. E-mail: [acesse o artigo original para
visualizar o e-mail](#). Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-5354-3551>