

Superfícies iridescentes: reflexões sobre arte e petróleo

Iridescent surfaces: reflections on art and oil

Heather Davis

 0009-0003-4396-9540
davis11@newschool.edu

Tradução de

André Leal

 0000-0002-0021-6616
coxaleal@gmail.com

Revisão técnica

Marina Fraga

Resumo

O ensaio examina a relação entre arte e petróleo no Antropoceno, argumentando que os combustíveis fósseis não apenas sustentam materialmente a produção, circulação e exibição artística, mas também moldam nossa sensibilidade estética. Davis problematiza a “iridescência” do petróleo – sua beleza sedutora que oculta violências ecológicas – contrapondo-a à “cintilância” como vitalidade ancestral. A arte da petrocultura corre o risco de anestezizar percepções, transformando horror em espetáculo. A autora defende uma reflexão crítica sobre como as imagens podem denunciar sem replicar a lógica extrativista e lubrificante do petrocapitalismo, que opera tanto pela suavidade ilusória quanto pelas fricções da guerra.

Palavras-chave

Arte contemporânea. Petróleo. Iridescência. Cintilância.

Abstract

The essay examines the relationship between art and oil in the Anthropocene, arguing that fossil fuels not only materially sustain artistic production, circulation, and exhibition but also shape our aesthetic sensibility. Davis problematizes oil's “iridescence” – its seductive beauty that conceals ecological violences – contrasting it with “shimmer” as ancestral vitality. Art from the petroculture risks anesthetizing perceptions, transforming horror in spectacle. The author advocates for a critical reflection on how images can denounce without replicating the extractive logic of petrocapitalism, which operates both through illusory smoothness and the frictions of war.

Keywords

Contemporary art. Oil. Iridescence. Shimmer.

Assim como a natureza não pode mais ser entendida como um reino imaculado e distinto, separado da atividade humana, a autonomia da arte torna-se ainda mais insustentável diante da catástrofe ecológica (T. J. Demos, “Art after nature”, 2012).

E se o petróleo for *fundamental* para as sociedades que temos hoje?

E se ele as moldar de todas as maneiras possíveis e em todos os níveis possíveis, desde ... a natureza de nossa infraestrutura construída, dos objetos que temos à disposição aos nossos sistemas agrícolas e alimentares, e da possibilidade de movimento e viagem às expectativas da capacidade de se movimentar e interagir? (Imre Szeman, “How to know about oil”, 2013).

Incêndios do Antropoceno

No final do verão de 2020, a costa oeste dos Estados Unidos estava em chamas. Foi o verão no qual se registrou a mais elevada temperatura da Terra – impressionantes 56,7°C em um lugar apropriadamente chamado de Vale da Morte, na Califórnia. O Pantanal brasileiro, uma das regiões de biodiversidade mais densa do mundo, ficou carbonizado e fumegante após uma temporada de incêndios igualmente destrutivos. Tudo isso ocorreu apenas oito meses depois que incêndios florestais sem precedentes queimaram aproximadamente 97.000 quilômetros quadrados na Austrália, onde a perda de hábitat significou que espécies ameaçadas de extinção corriam perigo ainda maior e fetos humanos estiveram em risco devido à exposição de suas mães à fumaça. É difícil imaginar a devastação e a força, o poder de modificar o mundo, desses incêndios recentes.

O fogo é, sob muitas circunstâncias, uma dádiva. O mito de Prometeu narra o deus roubando o fogo como um ato de desafio e recompensa. A pintura *Prometheus bringt den Menschen das Feuer* [Prometeu traz o fogo para a humanidade] (1817), de Heinrich Friedrich Füger, é celebratória, exibindo heroicamente Prometeu concedendo o fogo à humanidade. A representação de Frans Masereel, em sua gravura *Prometheus* (1954), criada mais de um século depois, é mais ambígua – uma ilustração vagamente ameaçadora que captura as realidades do

fogo como horror e plenitude. O tom de Masereel parece pairar entre o fogo no quintal de meu vizinho – o refúgio da comunidade em tempos de covid, quando as reuniões em espaços fechados estavam proibidas – e esses incêndios florestais que aniquilaram ecossistemas e comunidades.

No final do século 19, o fogo, como virtualmente tudo mais na época, foi confinado e industrializado. Ele foi sequestrado para os motores a combustão, onde foi transformado nos fogos metafóricos e literais da Terra sob as condições da crise climática. De fato, os incêndios da crise climática se tornam intensamente visíveis nos métodos cada vez mais perigosos de extração de combustíveis fósseis – as chamas contínuas do gás de *fracking* nos EUA e as chamas da queima de gás natural nos poços de petróleo no delta do Níger. Por toda a Pensilvânia, Nova York e Dakota do Norte, as chamas do gás de *fracking* podem ser vistas, iluminando assustadoramente os céus noturnos, nos lembrando velas, mas velas para os deuses. Na Dakota do Norte essas chamas são uma fonte de poluição luminosa tão significativa, que são visíveis em imagens de satélites, comparáveis a cidades como Nova York. Essas chamas de extração queimam para baixo à medida que queimam para cima. Como escreve o historiador Stephen J. Pyne (2015), “eles estão queimando ao longo do tempo profundo, colocando em combustão paisagens líticas do passado geológico e liberando seus efluentes em um futuro geológico”. Essas chamas estão implicadas com o estágio final da extração de petróleo, são acesas para se livrar de subprodutos ‘excedentes’ ou ‘residuais’, o que permite que mais petróleo e gás sejam extraídos. No delta do Níger as chamas de gás criam uma paisagem infernal de queima desenfreada e fumaça, impactando severamente a saúde das pessoas, apesar do contínuo ativismo e resistência locais, como documentado por George Osodi.

Os incêndios florestais e as chamas de gás são indicativos do que Pyne chama de Pyroceno, um dos termos que se multiplicam e proliferam para Antropoceno. Como argumentei em outro momento (Davis, Turpin, 2015), o Antropoceno pode ser entendido como um evento estético, pois envolve o rearranjo fundamental de nossos sentidos, das sensações e percepções de nossos corpos. Ao traçar a etimologia de ‘estética’ de volta a suas origens, em grego *aisthetikos*, a palavra se refere a sensações e percepções como um guia interpretativo para navegar no mundo. Nesses termos amplos, é por meio da estética, por meio da interpretação de nossos sentidos, que nós conseguimos saber quão rápido e irrevogavelmente o mundo está mudando. Os céus do Oregon e da Califórnia não

são mais o que eram, e nem mesmo quando o incêndio apaga e o material particulado assenta, será impossível não ver como eles estavam antes, como eles escureceram o Sol e o avermelharam em tons impossíveis, assemelhando-se a imagens de Marte.

Essas reorganizações radicais do mundo sensorial, a estética do Antropoceno, não dizem respeito, contudo, apenas a como navegamos nessas novas e cada vez mais traiçoeiras realidades, são também registradas e interpretadas por meio de práticas artísticas. À medida que olhamos para esses incêndios a partir de nossas telas, também precisamos lidar com sua mediação, com o que significa experienciar os incêndios não diretamente (para muitos de nós), mas como imagens midiáticas e artísticas. Como imagens, são frequentemente lindas e aterrorizantes, mas também cativantes, algo não muito diferente da sensação de olhar fixamente para uma fogueira. E aqui está o dilema com que estamos lidando muitos de nós que nos voltamos para a arte como uma fonte de imaginação e inspiração: quais são os perigos de encontrar beleza no horror?

A estética do Antropoceno é produzida pela mediação da mudança climática, mas também está inscrita nos cânones da arte, como Nicholas Mirzoeff argumenta. O alerta premonitório de Walter Benjamin (1985, p. 196), de que a “autoalienação [da humanidade] atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem”, ecoa em Mirzoeff (2014). Ele alerta que a estética do Antropoceno, “compreendendo tanto o antigo conceito de percepção corporal quanto o moderno sentido do belo” (p. 213), usualmente funciona dentro do cânone da história da arte como uma *anestésica*. Em outras palavras, ao tornar belas as mudanças na biosfera, ao canonizar a poluição, nós corremos o risco de ter nossos sentidos anestesiados quanto ao apelo às rápidas mudanças que percebemos a nossa volta. *Waterloo Bridge. Effect of fog* (1903), de Claude Monet, por exemplo, capta o *smog* da Londres industrial, transformando-o no gênero impressionista, tornando belo o material particulado cintilante e os tons profundos de rosa e vermelho do Sol à medida que ele sobe em meio a uma atmosfera irrespirável. Isso torna o *smog* sedutor, em continuidade com um projeto mais amplo no qual a conquista da natureza é vista como natural, boa e correta. Serve para anestesiá-lo o observador e levá-lo a aceitar a violência social ou ambiental por meio de processos de embelezamento. A produção artística pode se tornar um modo de naturalizar ou até mesmo proliferar o ecocídio, fascinados como estamos pelas belas chamadas.

Lubrificação

A saturação de combustíveis fósseis ao redor do mundo e os gases de efeito estufa que a acompanham modificaram não apenas *o que* percebemos e sentimos, mas também *como* percebemos e sentimos. Se o Antropoceno deve ser uma palavra para transmitir as implicações geológicas das devastações de um regime extrativista, então o petróleo é uma subseção disso. Por isso é importante pensar por meio do petróleo não apenas de um ponto de vista político ou econômico, mas também cultural e estético. As fotos que foram produzidas desses céus enquanto o mundo queimava são elas próprias baseadas em mídias de petróleo, substratos polímeros que são então distribuídos por meio dos cabos submarinos revestidos de plástico que compreendem as infraestruturas da internet. Fitas de áudio, vinis e CDs gravam a voz humana, música e imagens em vários polímeros sintéticos, eles também feitos de derivados do petróleo. Como a pesquisadora em humanidades ambientais inglesa Stephanie LeMenager (2014) escreve, “o petróleo em si é um meio que fundamentalmente dá suporte para todas as mídias modernas envolvidas com o que conta como cultura – do cinema à música gravada, novelas, revistas, fotografias, esporte e os wikis, blogs e a videografia da internet”. Todas essas formas de expressão seriam impossíveis sem o petróleo. Museus também são sistemas com consumo incrivelmente intenso de energia, com seus requerimentos específicos de aquecimento, refrigeração e controle de umidade, o costume de sempre repintar as paredes depois de cada exposição, o uso de letras de vinil, a construção frequente de novos mobiliários, o transporte global de arte e o uso de projetores e outros tipos de telas – todos esses atos dependem de combustíveis fósseis. Arte e petróleo não podem ser facilmente desentrelaçados.

O fato de o petróleo estar por toda parte o torna particularmente difícil de ser visto e localizado; portanto, é também difícil lançar críticas efetivas ou estratégias de resistência. Parte da dificuldade de visualizar o petróleo está na condição de ele ser feito para ser iridescente, difrativo. Ele é fabricado para ser universal – um substituto para uma globalidade que desafia uma localização ecológica. É difícil, senão impossível, traçar a trajetória do petróleo – de onde foi extraído até onde se acaba – seja como combustível para um tanque de gasolina, como parte da rede de eletricidade, ou como um objeto de plástico. A partir do

momento em que é removido da Terra, ele é removido de qualquer senso de localização, tornando-se uma ferramenta para a suposta ausência de atrito da oferta global de capital. Mark Simpson (2017) desenvolve o conceito de lubricidade para descrever a natureza escorregadia do petróleo como um aspecto fundamental da “textura e do humor requeridos para as operações da petrocultura neoliberal. A lubricidade oferece a suavidade como um senso comum cultural, promovendo a fantasia de um mundo sem atritos que depende do uso contínuo e cada vez mais intenso de hidrocarbonetos de reservas subexploradas” (p. 289). Ela permite que a superfície do globo se torne suave, as distâncias não sendo mais um impedimento, e os mares não sendo mais traiçoeiros. A repetição de aviões na exposição Petróleo [Oil] nos ajuda a ver as maneiras pelas quais o petróleo sustenta os sonhos de suavidade, o planar de um avião no céu, subtraído das questões terrenas. O anúncio da Texaco, por exemplo, mostra os prazeres dessa subtração; o encantamento da ausência de atrito, da lubrificação como um avião, que parece ascender aos céus sem esforço.

As imagens do petróleo, entretanto, também mostram a maneira pela qual esse sonho de uma superfície lisa sempre foi uma fantasia, ligada aos atritos muito reais de turbulência, queda livre, choques e guerras. As devastações da guerra são mostradas nas fotos sombriamente satíricas de Martha Rosler, nos documentos de Margaret Bourke-White, ou no pavor e antecipação da queda das ogivas como nas pinturas de Gerhard Richter. As imagens oferecem uma avaliação crítica das maneiras como a guerra funciona produtivamente sob o petrocapitalismo, como uma ferramenta de expansão e aumento do ganho financeiro. Como Anna Tsing (2005, p. 6) afirma de forma provocadora, “fricção não se resume a desacelerar as coisas. A fricção é necessária para manter o poder global em movimento... A fricção molda trajetórias históricas, permitindo, excluindo e particularizando... Fricção não é sinônimo de resistência”. O petróleo opera tanto por meio da produção de uma realidade lubrificada quanto nas fricções da guerra, ambas as situações ativamente contribuindo para e moldando a liberação excessivamente mortífera de combustíveis fósseis e as consequentes economias capitalistas em expansão contínua. Tanto em seus estados lubrificados quanto em seus estados de fricção, o petróleo é gerador de capital.

A tentativa de visualizar o petróleo é uma estratégia para responder à ubiquidade e invisibilidade do petróleo. A repetição de várias formas de

infraestrutura nos ajuda a ver o que frequentemente é situado de maneira deliberada longe do olhar das pessoas, especialmente de pessoas ricas e brancas. Parte do que constitui as infraestruturas, suas qualidades definidoras, é que elas permeiam o mundo de uma maneira na qual são tornadas invisíveis (Edwards, 2002). Warren Cariou, Rena Effendi e Richard Misrach documentam, cada um, as paisagens contemporâneas da destruição do petróleo, ao fotografar refinarias, oleodutos e a consequente devastação das comunidades próximas. Eles retratam os horrores do petróleo, suas consequências e familiaridades. Essas imagens da infraestrutura do petróleo trazem à luz os processos atuais de seu transporte e refino, tornando visíveis paisagens que foram completamente reviradas para a produção de lucro por meio do petróleo. Essa é uma estratégia de resistência à iridescência do petróleo, à dificuldade de o localizar e ver.

Quando, porém, o petróleo satura o mundo da arte, desde a própria produção das imagens e seu transporte até a dependência de combustíveis fósseis para o armazenamento e conservação, então o que fazem as imagens que revelam, satirizam ou protestam contra essas condições? Podemos confiar nelas como um modo de conscientizar que irá ajudar a mudar nossas relações com o petróleo? Ou elas são apenas a marca da objeção quando outras formas de protesto foram abandonadas ou sufocadas?

A visão satírica e absurda dessas condições, retratada por Jean-Luc Godard em seu filme *Weekend* (1967), expressa essa profunda ambiguidade entre o petróleo e a arte. O congestionamento sem fim de veículos retrata outra forma de anestetização, o modo como todos nos acostumamos aos engarrafamentos e à carnificina mortal do transporte nas rodovias. Em *Weekend*, essas condições são representadas com humor crítico e ácido que mostra a completa insensibilidade dos protagonistas e o modo como a vida prossegue junto com as ridículas condições da dependência do automóvel, ilustrado pelos inúmeros jogos e piqueniques na beira da autoestrada, junto com as adições brechtianas de leões e macacos em jaulas, e o homem que hasteia as velas de seu barco. Independentemente da posição de cada um, porém, não há saída da autoestrada. A estética do Antropoceno opera aqui não apenas tornando as condições gerais do petróleo belas, mas tornando-as absurdas, como uma manobra de distanciamento crítico que não é tão distante a ponto de evadir nossa própria implicação.

Lyondell, Houston – The Center for Land Use Interpretation (Clui)

Uma das maiores refinarias de petróleo bruto com alto teor de enxofre do país. Abrangendo 700 acres ao longo do canal de navegação de Houston, tem capacidade para transformar 268.000 barris de petróleo bruto por dia em gasolina, diesel, querosene de aviação, lubrificantes e coque. Foi uma das primeiras refinarias construídas na região, em 1918, quando era operada pela Sinclair. Posteriormente, foi adquirida pela Arco. Tornou-se parte dos ativos originais da Lyondell Chemical Company, junto com uma planta de olefinas do outro lado do canal, em Channelview, quando a empresa foi estabelecida como uma subsidiária da Arco, em 1985. A planta, com mais de 1.500 funcionários, foi operada em conjunto com a empresa venezuelana Citgo de 1993 a 2006, mas agora sua operação é feita exclusivamente pela subsidiária Houston Refining LP da Lyondell, que tem sede em Houston e é uma das maiores empresas químicas do país. Tornou-se ainda maior em 2007, quando foi adquirida pela empresa holandesa Basell, passando a ser nomeada LyondellBasell, com 19 fábricas nos EUA, nove delas no Texas.



Iridescência

O petróleo não está apenas incrustado nos sistemas que conhecemos como arte contemporânea, em alguns casos como o próprio meio, em outros como a base para sua distribuição e exibição. O petróleo também é sedutor, criando um fascínio que é espelhado em boas obras de arte. Deborah Bird Rose (2017) desenvolve o conceito de “cintilância” [*shimmer*], tomando emprestado das tradições Yolngu (aborígenes australianos cujas terras tradicionais ficam no nordeste de Arnhem Land no Território do Norte da Austrália) para descrever o brilho de determinadas obras de arte, o modo como elas brilham e trazem à tona um senso de vitalidade. Cintilância ou brilho [*brilliance*] ilustra um tipo de movimento que o envolve:

o brilho lhe permite a experiência – ou a ela o leva – de ser parte de um mundo vibrante e em vibração... É igualmente uma isca: as criaturas desejam ser agarradas para experimentar aquela beleza, aquela surpresa, aquele momento radiante e efêmero de captura. *Bir’yun* ou cintilância, ou brilho é – as pessoas dizem – a própria capacidade que cada um tem de ver e experimentar o poder ancestral (Rose, 2017, G53-54).

Quando se faz arte sobre petróleo – um processo que na maioria dos casos é profundamente dependente de combustíveis fósseis, não importa qual tema – pode haver um inadvertido uso excessivo de cintilância. Uma obra de arte bem-sucedida deveria ter essa vitalidade, esse brilho que atua como isca para capturar o observador. Deveria operar não apenas como experiência estética, mas como capacidade para ver além de seu próprio eu, para sentir o “poder ancestral” da Terra, de nossos antepassados, para sentir a continuidade da vida pulsando, vibrando.

Pode-se, entretanto, sentir também um conjunto mais específico de relações nessas mídias baseadas em petróleo. O poder ancestral referenciado pelo *Bir’yun* é o poder dos ancestrais, que pode, igualmente ser lido como o poder daqueles organismos mortos há muito tempo, aqueles seres sendo desenterrados e libertados ao nosso redor em forma de petróleo. Cintilância pode ser, nestes tempos da completa saturação do petróleo no mundo, uma superfície iridescente que está refletindo de volta suas cores do arco-íris, nos

conectando com um poder ancestral do qual não se tem cuidado adequadamente. O petróleo em si poderia ser compreendido como um grande-parente [*grand-kin*], destacando a conexão da nossa força de vida agora com as vidas daqueles organismos mortos há muito tempo que aparecem como petróleo. Essas relações mais que humanas, porém, foram desenterradas, tornadas fungíveis, instrumentalizadas como armas. Como a antropóloga Métis Zoe Todd (2017, p. 104) escreve em relação a suas terras originárias:

Os combustíveis fósseis que animam a economia política da minha província natal são uma forma paradoxal de parentesco – os ossos dos dinossauros e os traços da flora e da fauna de milhões de anos atrás que agora emergem nas pedras e terras argilosas de Alberta atuam como professores para nós, nos lembrando da vida que outrora fervilhava por aqui... Mas o desejo insaciável de liberar esses seres há muito desaparecidos de seus lugares de descanso, de transformar os massivos depósitos de carbono e hidrogênio deixados por éons de vida nesse lugar, transforma em armas esses parentes-fósseis, esses seres há muito mortos, e os transforma em ameaças para [...] as ‘estreitas condições de existência’, às quais o acadêmico Blackfoot Leroy Little Bear nos lembra que estamos vinculados.

Qualquer obra de arte que dependa de combustíveis fósseis para sua existência, seus modos de circulação e de exibição pode ser pensada como iridescente, em vez de cintilante [*shimmering*]. Pois, embora possam refletir o poder ancestral, esse é um poder voltado contra si próprio, um poder no qual sua própria vitalidade é bloqueada, mas que é mesmo assim vivo, atraente e infinitamente sedutor. A iridescência se diferencia da cintilância pois não é a capacidade da Terra para vibrar, mas, ao contrário, essa mesma qualidade que se volta contra si na proliferação da morte. A iridescência é a qualidade das cores luminosas que parecem mudar quando vistas de diferentes ângulos. A conversão de seres antigos, esses parentes-fósseis, em armas a serviço das superfícies polidas da estética contemporânea, é igualmente metamórfica, mudando de cor dependendo do ângulo a partir do qual as vemos. Elas são lisas e sedutoras – perigosamente sedutoras – lembrando-me a isca de La Brea Tar Pits, em Los Angeles, cujos curadores colocam em exibição uma pilha de animais presos no piche. O primeiro foi atraído pela superfície iridescente, suas cores reluzentes e a

possibilidade de comida ou água. O segundo ficou preso porque tentou comer o primeiro e assim por diante. Quando criamos imagens para capturar os horrores e a beleza da Era do Petróleo, temos que ser cuidadosos para não replicar essa mesma isca luminescente. La Bear Tar Pits oferece uma metáfora pertinente para as condições do petrocapitalismo, nas quais a arte serve tanto como aviso quanto isca.

Ensaio publicado originalmente em Beitin, Andreas; Klose, Alexander; Steininger, Benjamin (eds.). *Oil. Beauty and horror in the Petrol Age*. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2021 (catálogo da exposição de mesmo título, realizada entre 4 de setembro de 2021 e 9 de janeiro de 2022 no Kunstmuseum Wolfsburg, Alemanha).

Heather Davis é professora assistente de cultura e mídia na New School, Nova York, e seu trabalho parte da teoria feminista e queer para examinar ecologia, materialidade e arte contemporânea no contexto do colonialismo de ocupação. Seu livro mais recente, *Plastic Matter* (2022) explora a transformação da geologia, da mídia e dos corpos à luz da saturação do plástico.

André Leal é arquiteto e urbanista pela FAU-USP e mestre e doutor em linguagens visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ, onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado com bolsa Faperj Nota 10. É editor da revista *Arte&Ensaios* desde dezembro de 2023.

Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.
- DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne. Art & death: lives between the fifth assessment & the sixth extinction. In: *Art in the Anthropocene: encounters among aesthetics, politics, environments, and epistemologies*. London: [s.n], 2015, p. 3-31.
- EDWARDS, Paul N. Infrastructure and modernity: force, time and social organization in the history of sociotechnical systems. In: MISA, Thomas J.; BREY, Philip; FEENBERG, Andrew (eds.). *Modernity and Technology*, Cambridge, MA: [s.n], 2002, p. 185-225.

- LEMENAGER, Stephanie. *Living oil: petroleum culture in the American century*. Oxford: [s.n], 2014.
- MIRZOEFF, Nicholas. Visualizing the Anthropocene. *Public Culture*, v. 26, n. 2, p. 213-232, 2014.
- PYNE, Stephen. The Fire Age. *Aeon*, May 5, 2015. Disponível em: <https://aeon.co/essays/howhumans-made-fire-and-firemade-us-human>. Acesso em jan. 2021.
- ROSE, Deborah Bird. Shimmer: when all you love is being trashed. In: TSING, Anna et al. (ed.). *Arts of living on a damaged planet*. Minneapolis: [s.n], 2017, G51-G63.
- SIMPSON, Mark. Lubricity: smooth oil's political frictions. In: WILSON, Sheena; SZEMAN, Imre (eds.). *Petrocultures*. Montreal/Kingston: [s.n], 2017, p. 287-318.
- TODD, Zoe. Fish, kin and hope: tending to water violations in amiskwaciwâskahikan and Treaty Six Territory. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 43, p. 102-107, Spring-Summer, 2017.
- TSING, Anna. *Friction: an ethnography of global connection*. Princeton: [s.n], 2005.

Como citar:

DAVIS, Heather. Superfícies iridescentes: reflexões sobre arte e petróleo. Tradução de André Leal. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 430-441, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>