

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS



caderno de resumos



Imagem:

Lydio Bandeira de Mello

Leopoldina MG 1929. Vive no Rio de Janeiro – RJ.

Sem título, 2019

Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm

Acervo Lydio Bandeira de Mello.

Crédito Fotográfico: Rafael Bteshe.

41º. Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

caderno de resumos

Evento virtual

2021



41º Colóquio do Comitê Brasileiro de
História da Arte

23 a 27 de novembro de 2021

Arte em
Tempos Sombrios



41º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: *ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS*

Evento virtual

23 a 27 de novembro de 2021

Diretoria do CBHA (Gestão 2020 - 2022)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU) – Presidente

Neiva Bohns (UFPeL) – Vice-Presidente

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ) - Secretária

Arthur Valle (UFRRJ) - Tesoureiro

Comissão de Organização

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

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA) Neiva Bohns (UFPeL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

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

Blanca Brittes (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPeL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Equipe de Produção

Coordenação geral

Rogéria de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Coordenação das equipes

Martha Werneck de Vasconcellos (EBA-UFRJ)

Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA-UFRJ)

Debora Camilo dos Santos

Gabriel Pereira

Licius da Silva

Paulo Cesar Holanda

Bacharelado de História da Arte (EBA-UFRJ)

Carlos Henrique de S. Fernandes

Caroline de Castro Miranda

Julia Poina

Lorena Kock Nascimento

Lucas Gibson



SUMÁRIO



APRESENTAÇÃO – P.14



SESSÃO 1 - ARTE E VIOLÊNCIAS – p.15

MESA 1 – p.16

CARLA GUAGLIARDI: A DELICADEZA COMO FORÇA POÉTICA

Fernanda Pequeno (Prof. Dra. UERJ/CBHA)

CORPOS GROTESCOS E MARGINALIZADOS: O FRANKENSTEIN CONTEMPORÂNEO DE PATRICIA PICCININI

Yasmin Pol da Rosa (Mestre-UFRGS/Prof. de Arte-Rede Privada, Porto Alegre)

O INDELÉVEL INFORME DO MAL

Munir Klamt Souza (Prof. Dr.-UFRGS)

Laura Borsa Cattani (Doutora-UFRGS/Prof. Substituta UFPel)

O ILUSIONISMO TRAUMÁTICO EM MAGDALENA ABAKANOWICZ: A MULTIDÃO SEM ROSTOS

Camila Nader Martins (Mestranda/Especialização-UNICAMP)

MESA 2 – p.30

ASFIXIAS DA VIOLÊNCIA HISTÓRICA NA GEOGRAFIA DE UMA CIDADE. AS DENÚNCIAS DE UMA ARTISTA

Mônica Zielinsky (Prof. Dra.-UFRGS/CBHA)

OS CORPOS E A OBRA: PERFORMANCE SOB AS SOMBRAS DA DITADURA MILITAR NO BRASIL

Vivian Horta (Doutoranda/Museus Castro Maya - IBRAM)

O FAZER ESCULTÓRICO COMO METÁFORA DA VIOLÊNCIA EM MARÍA ELVIRA ESCALLÓN E DORIS SALCEDO

Ricardo Henrique Ayres Alves (Prof. Doutor-UNESPAR)

DORIS SALCEDO: MEMÓRIAS DA VIOLÊNCIA POLÍTICA

Rafaela Alves Fernandes (Mestranda/Prof. de Arte da Rede Pública, São Paulo)

MESA 3 – p.41

BUMERANGUES DA MEMÓRIA, OU DE SEUS APAGAMENTOS, NA ARTE NO BRASIL

Fernanda Bernardes Albertoni (Pós-doutoranda/Doutora-UFRJ)

ÉDER OLIVEIRA E A FACE DA VIOLÊNCIA

Ademilton Azevedo de Arruda Júnior (Mestrando/Graduado-UNAMA)

“FODA-SE SUA CRENÇA”: ARTIVISMO TRAVESTI E DISCURSOS DE ÓDIO

Manoel Flavio Cheles da Silva (Mestre-CEFET-RJ)

DO AFRO-ATLÂNTICO AO TRANSESTÉTICO: POÉTICAS DA VIOLÊNCIA EM JEAN-MICHEL BASQUIAT

Hélio Ricardo Rainho (Doutorando/Mestre-FGV)

MESA 4 – p.54

O ILU NÃO BATE MAIS: A IMAGEM DO SILÊNCIO, A MEMÓRIA DO HORROR

Anderson Almeida (Doutor-UFRGS)

“NADA PAROU QUEM SOMOS”: ARTISTAS INDÍGENAS E A NARRATIVA DA RESISTÊNCIA POR MEIO DA PERFORMANCE

Bianca Andrade Tinoco (Doutoranda/Mestre-UNB)

DAS AVÓS: ROSANA PAULINO E A APROPRIAÇÃO FOTOGRÁFICA DOS ARQUIVOS DA ESCRAVIDÃO

Maíra Vieira de Paula (Doutoranda/Mestre-USP)

MESA 5 – p.63

PROCESSOS CURATORIAIS, INSTITUCIONALIDADES E A VIOLÊNCIA “NEM TÃO SIMBÓLICA ASSIM”

Ana Maria Albani de Carvalho (Prof. Dra.-UFRGS/CBHA)

ATIVISMOS CURATORIAIS E OS EPISTEMICÍDIOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Marco Antônio Vieira (Prof. Doutor-UEL/UNIBH)

O BOICOTE À BIENAL DE SÃO PAULO EM 1969: UM PROTESTO DUPLAMENTE COMBATIDO

Caroline Saut Schroeder (Doutora-UDESC/Pesquisadora independente)

AQUILO QUE ERA PEDRA, SANGROU: O MONUMENTO ÀS BANDEIRAS, DE VICTOR BRECHERET

Thais Chang Waldman (Doutora-USP/Pesquisadora Museu Paulista)

MESA 6 – p.73

‘LA PRISE DE LA SMALAH D'ABD-EL-KADER’ DE HORACE VERNET E A REALIDADE SOMBRIA DA CAMPANHA FRANCESA NA ARGÉLIA (1840)

Camila Carneiro Dazzi (Profa. Dra.-CEFET-RJ/CBHA)

ICONOGRAFIA POLÍTICA NA ASSÍRIA: ENTRE REMEMORAÇÃO E ICONOCLASMO

Katia Maria Paim Pozzer (Profa. Dra.-UFRGS)

COLONIALISMO E ORIENTALISMO NAS FOTOGRAFIAS DE SHADI GHADIRIAN

Danilo Alberto Gonzaga Piermatei (Mestrando/Graduado-UNB)

BÁRBARA DIVERSÃO: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA TAUROMAQUIA DE GOYA

Érica Bocco Burini (Mestranda/Graduada-UNICAMP)

MESA 7 – p.85

AUTORRETRATOS FOTOGRÁFICOS: TENSIONAMENTOS COM OS CÓDIGOS IDEALIZADORES DO CORPO FEMININO

Niura A. Legramante Ribeiro (Profa. Dra.-UFRGS/CBHA)

UM OLHAR SOBRE SI: O ATO PERFORMATIVO DE PINTORAS EM SEUS AUTORRETRATOS DA RENASCENÇA ATÉ SÉCULO XVIII

Stephanie Dahn Batista (Prof. Dra.-UFPR)

AUSÊNCIA DAS MULHERES ARTISTAS NA HISTÓRIA DA ARTE: VIOLÊNCIA E APAGAMENTO IDENTITÁRIO

Silvana Boone (Profa. Dra.-UCS)

MESA 8 – p.91

O CORPO PERFORMATIVO COMO DESESTABILIZADOR DE OPRESSÕES

Mariane Beline Tavares (Doutora-USP)

A MULHER ARTISTA É UMA DEGENERADA: MODERNIDADE E IDA MALY CONTRA O OVO DA SERPENTE

Thiane Nunes (Doutoranda/Mestre-UFRGS)

A APROPRIAÇÃO POR CONTRAPOSIÇÃO EM OBRAS DE VERA CHAVES BARCELLOS E BERTOLT BRECHT

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado (Mestrando/Fundação Vera Barcellos)

O ABORTO DE VENUS”: ANCESTRALIDADE, VIOLÊNCIA E RESILIÊNCIA NA OBRA DE ANITA EKMAN

Claudia Mattos Avolese (Profa. Dra.-UNICAMP/CBHA)

MESA 9 – p.104

PARA ALÉM DO PARADIGMA SHOAH: CINEMA, IMAGEM E TESTEMUNHO NA FILMOGRAFIA DE RITHY PANH

Rodrigo Montero (Doutor-UFRGS)

HARUN FAROCKI: SOBRE A CONDIÇÃO DA IMAGEM E DO HUMANO FRENTE À SIMULAÇÃO

José Lucas Albuquerque da Silva (Mestrando/Graduado-UERJ)

IMPRESSÕES DA VIOLÊNCIA: A GRAVURA DE ALBRECHT DÜRER NO CINEMA DE ANDREI TARKÓVSKI

Driciele Glaucimara Custódio Ribeiro de Souza (Mestre-USP)

ESTÉTICA, ÉTICA E FILOSOFIA POLÍTICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O HOMO SACER DE GIORGIO AGAMBEN E O SHOAH

André Arçari (Doutor-UFRJ/Pesquisador independente)



SESSÃO 2 – À SOMBRA DAS MELANCOLIAS – p.115

MESA 1 – p.116

UTOPIA EM RUÍNAS: MELANCOLIA, ANGÚSTIA E DESOLAÇÃO NAS FOTOGRAFIAS AMERICANAS DE ANNEMARIE SCHWARZENBACH

Vrnda Viana Vilasine Laune Correia (Doutoranda/Mestre-UNB)

AS TEXTURAS DA AUSÊNCIA E A MEMÓRIA DE GUERRA EM HIROSHIMA DE MIYAKO ISHIUCHI

Lucas Camara Gibson (Mestre-UFRJ)

A MELANCOLIA NO FRONT: O RETRATO DE ANNA NERY (1873), POR VICTOR MEIRELLES DE LIMA

Alexander Gaiotto Miyoshi (Prof. Dr.-UFU)

USOS E COSTUMES DA FOTOGRAFIA NO FINAMENTO: DOCUMENTOS, ENCENAÇÕES E AUTORRETRATOS XIX
Marina Muniz Mendes (Doutoranda/Mestre-UFG)

MESA 2 – p.130

A PINTURA DERROTADA: GUSTAVE MOREAU E O IMPOSSÍVEL POLÍPTICO DO "ANO TERRÍVEL"

Mariana Garcia Vasconcellos (Mestranda/Graduada-UFRGS)

UM PERCURSO PELAS PATHOSFORMELN DA MELANCOLIA DENTRO E FORA DO ATLAS MNEMOSYNE DE WARBURG

Luana Maribele Wedekin (Profa. Dra.-UDESC/CBHA)

ARTE E DEVOÇÃO EM TEMPOS DE PANDEMIA: APONTAMENTOS DE PESQUISA

Tamara Quirico (Profa. Dra.-UERJ/CBHA)

BILL VIOLA, THE SLEEP OF REASON

Ângela Grando (Profa. Dra.-UFES/CBHA)

MESA 3 – p.139

FLA-FLU, TORTURA E MILITÂNCIA NOS DESENHOS DE HENFIL PARA O JORNAL DOS SPORTS (1968-1970)

Flávio M. L. Pessoa (Doutor-UFRJ/Pesquisador independente)

SOB O SIGNO DA MORTE: TRABALHO DO LUTO E RESISTÊNCIA NOS GUEVARAS DE CLAUDIO TOZZI

Alexandre Pedro de Medeiros (Doutorando/Mestre-UNICAMP)

PARA ALÉM DA GUERRA E DA PAZ: UMA CONEXÃO ENTRE BRASIL E ARGENTINA

Maria Carolina Rodrigues Boaventura (Doutoranda/Mestre-UFU)

1972: ARTE EM CONTRATEMPO

Marco Pasqualini de Andrade (Prof. Dr.-UFU/CBHA)

MESA 4 – p.153

AFINAL, A VIDA TORNOU-SE UM POEMA AFLITO: OS POEMÁTICOS CONTURBADOS DE LENIR DE MIRANDA

Paula Viviane Ramos (Profa. Dra.-UFRGS/CBHA)

HELNWEIN, WATERIDGE E BORREMANS: INFAMILIAR E MELANCOLIA EM CONVERGÊNCIA

Lício da Silva (Doutorando/Prof. Ms.-UFRJ)

O LIMITE DA PINTURA OU ONDE ESTÃO OS TEMPOS SOMBRIOS

Alexandre Ragazzi (Prof. Dr.-UERJ/CBHA)

O CORPO MELANCÓLICO EM ESTADO DE HORROR

Luisa Pereira Vianna (Doutoranda/Mestre-UFJF)

Thayná de Paula da Silva (Mestranda/Especialista-UFJF)

MESA 5 – p.164

AI WEIWEI: A VIDA COMO FORMA DE ARTE

Adriane Scrage Wätcher (Doutora-UFRGS)

ELES, OS REFUGIADOS DO CAPITAL

Débora dos Santos Camilo (Doutoranda/Mestre-PUC)

MEMÓRIAS DE UMA TRAGÉDIA: REFLEXÕES SOBRE O MONUMENTO ÀS VITÍMAS DO NAUFRÁGIO DO NOVO AMAPÁ

Tiago Varges da Silva (Mestrando-UFG)

ARTE PARTICIPATIVA COMO AÇÃO CONTESTADORA: DA PINTURA À FOTO PERFORMANCE

Gabrieli Simões (Mestranda/Especialista-UNICAMP)

MESA 6 – p.177

SORRISO NEGRO

Lorraine Pinheiro Mendes (Doutoranda/Mestre-UFJF)

NAS FRESTAS DO TEMPO: ENSAIOS DO PERECÍVEL

Dinah de Oliveira (Profa. Dra.-UFRJ)

ÁGUAS REVOLTAS: AS TENSÕES ENTRE AGUADEIRAS/OS À BEIRA DO CHAFARIZ

Francislei Lima da Silva (Doutorando/Mestre-UFJF)

EX-SOMBRAS? IMAGENS E (RE)IMPRESSÕES DO MUNDO EM ROSANA PAULINO

Rogéria de Ipanema (Profa. Dra.-UFRJ/CBHA)

MESA 7 – p.186

NARRATIVAS VISUAIS DE MARTÍRIO E VITÓRIA NA IGREJA DE N. SRA. DA PALMA

Luiz Alberto Ribeiro Freire (Prof. Dr. UFBA/CBHA)

PRESENÇA INDÍGENA NA ARTE COLONIAL: O CASO DA IGREJA DE SÃO LOURENÇO DOS ÍNDIOS

Silvia Borges (Profa. Dra.-UFRJ)

OS RITOS PROCESSIONAIS COMO CATARSE TAUMATURGA COLETIVA NA VITÓRIA DO SÉCULO

Nelson Pôrto Ribeiro (Prof. Dr.-UFES/CBHA)

SABEDORIA EM TEMPOS DE ESCRAVIDÃO: O TETO DE PARACATU NO PALÁCIO DO ITAMARATY

Ângela Brandão (Profa. Dra.-UNIFESP/CBHA)

MESA 8 – p.196

PERSONAGENS LITERÁRIAS FEMININAS NA ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XIX: OS CASOS DE FRANCESCA E HELOÍSE

Vitória Amadio de Oliveira (Mestranda/Graduada-UNIFESP)

MELANCOLIA E DESESPERAÇÃO NA OBRA DE MAURICIO WELLISCH

Martinho Alves da Costa Júnior (Prof. Dr.-UFJF/CBHA)

LOCUS MELANCHOLICUS. A MELANCOLIA NA IMAGEM DAS MINAS E DOS MINEIROS.

Andréia de Freitas Rodrigues (Pesquisadora Dra.-UFJF)

TODOS OS DIAS À SOMBRA DAS MELANCOLIAS

Bianca Knaak (Profa. Dra.-UFRGS/CBHA)

MESA 9 – p.207

NOTAS QUE ESPELHAM A ALMA: RESENTIMENTO E MELANCOLIA NO PENSAMENTO DE M. BROCOS (1852-1936)

Heloisa Selma Fernandes Capel (Profa. Dra.-UFG)

ARTE CONCEITUAL, CRITÉRIOS DE JULGAMENTO E O RETORNO DO FAZER ARTÍSTICO: VII SALÃO NACIONAL DE ARTE DO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA

Rodrigo Vivas (Prof. Dr.-UFMG)

A HISTORIOGRAFIA DA ARTE BRASILEIRA SOB O SIGNO DE SATURNO

Sonia Gomes Pereira (Profa. Dra.-UFRJ/CBHA)

LIBERDADE VISIONÁRIA: A FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE NA CRÍTICA DOS ANOS 40 DE MURILO MENDES

Raquel Quinet Pifano (Profa. Dra.-UFJF/CBHA)

MESA 10 – p.218

A IMAGEM DE UM MUSEU EM CHAMAS

Helena Eilers (Doutoranda/Mestre-UFRJ)

NUNO RAMOS: LUTO E RENASCIMENTO EM TEMPOS SOMBRIOS

Daniela dos Passos Miranda Name (Doutora-UFRJ/Curadora independente)

PÁTRIA, NOSTALGIA E AS ANTI-BANDEIRAS DE ANTONIO DIAS E RAUL MOURÃO

Patrícia Leal Azevedo Correa (Profa. Dra.-UFRJ/CBHA)

LEVANTES EM TEMPOS SOMBRIOS

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago (Profa. Dra.-UFJF)

ÀQUELES QUE SE FORAM: O LUTO E A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA EM DOIS MOMENTOS

Vanessa Freitas Mendes Callado (Mestranda/Graduada-UERJ)



SESSÃO 3 – ARTE E RESISTÊNCIA – p.230

MESA 1 – p.231

SUSPENSÕES E OUTRAS ALTERAÇÕES DA PERCEPÇÃO DO TEMPO EM HÉLIO FERVENZA

Eduardo Veras (Prof. Dr.-UFRGS/CBHA)

HANNA LEVY DEINHARD SOBRE HONORÉ DAUMIER E A RESISTÊNCIA DAS MULTIDÕES

Daniela Kern (Profa. Dra.-UFRGS/CBHA)

MEDUSA: DE IMAGEM ARCAICA A ÍCONE CONTEMPORÂNEO DE RESISTÊNCIA

Icleia Borsa Cattani (Profa. Dra.-UFRGS/CBHA)

A ARTE MILITANTE DE PEDRO ESCOSTEGUY E RUBENS GERCHMAN (1966-1968)

Almerinda Lopes (Profa. Dra.-UFES/CBHA)

MESA 2 – p.242

EM FAVOR/CONTRA OS MONUMENTOS: RENEGOCIANDO A ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO

Inês Karin Linke Ferreira (Profa. Dra.-UFBA)

O GRUPO DEGLI OTTO E A MEMÓRIA DA RESISTÊNCIA ITALIANA EM UM ACERVO NO BRASIL

Marina Barzon Silva (Doutoranda/Mestre-MAC-USP)

CORPO POLÍTICO E MULHERES ARTISTAS: BRASIL E PORTUGAL (ANOS 1960 E 1970)

Vera Rozane Araújo Aguiar Filha (Doutora-Universidade de Coimbra)

MONUMENTOS FUNERÁRIOS DE SÃO PAULO: HERÓIS DA REVOLUÇÃO CONSTITUCIONALISTA DE 1932

Maria Elizia Borges (Profa. Dra.-UFG/CBHA)

MESA 3 – p.253

A CIDADE SENSÍVEL

Paulo Roberto Oliveira Reis (Prof. Doutor-UFPR)

QUANDO RESISTIR É ANDAR EM MARCHA À RÉ

Blanca Brites (Profa. Dra.-UFRGS/CBHA)

PORTAL DA MEMÓRIA: RESISTÊNCIA AO ESQUECIMENTO

Raquel Fernandes (Doutoranda/Profa. Ms.-IFFluminense)

O MUNDO LÁ FORA – O SERMÃO DA MONTANHA: FIAT LUX (1973-1979) DE CILDO MEIRELE

Caroline Alciones de Oliveira (Doutoranda/Mestre-UFF)

MESA 4 – p.264

MULHERES ARTISTAS NEGRAS NO BRASIL E O DESAFIO AO CÂNONE DA ARTE BRANCO- BRASILEIRA

Igor Moraes Simões (Prof. Dr.-UERGS)

PRECARIIDADE E CORPOS CONTRA-HEGEMÔNICOS NO TRABALHO DE CABELLO\CARCELLER A PARTIR DE LEITURAS DE JUDITH BUTLER

Renata Biagioni Wroblewski (Doutorado-USP)

REFLEXÕES SOBRE A EXPOSIÇÃO “OUTROS EUS”

Rosane Bezerra Soares (Profa. Dra.-UFS)

A FABULAÇÃO PRETOFÁGICA DE YHURI CRUZ

Clara Cavour Ponte (Doutora-PUC-RJ)

MESA 5 – p.272

PERFORMANCES, VIDEO-PERFORMANCES E AGITPROP CONTRA O GOLPE NA DEMOCRACIA BRASILEIRA

Marcelo Mari (Prof. Dr.-UnB/CBHA)

A INTERNET COMO POSSÍVEL CAMPO DE RESISTÊNCIA

Maria Amelia Bulhões (Profa. Dra.-UFRGS/CBHA)

COLETIVOS ARTÍSTICOS NA PANDEMIA: REDES DIGITAIS DE RESISTÊNCIA

Ana Avelar (Profa. Dra. UnB)

Ana Carolina Roman Rodrigues (Doutoranda/Mestre-USP)

CORPOS AUSENTES: APROXIMAÇÕES ENTRE A FRENTE 3 DE FEVEREIRO E O SILLUETAZO

Juliana Proença de Oliveira (Mestranda/Graduação-UFRGS)

MESA 6 – p.279

PRODUÇÃO CULTURAL INDÍGENA E HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL: EXPOSIÇÕES E SEUS ENUNCIADOS (PARTE II – DJA GUATA PORÃ E EXPOSIÇÃO ANTROPOLÓGICA BRASILEIRA)

Ivair Junior Reinaldim (Prof. Dr.-UFRJ/CBHA)

UM TOM COSMOPOLÍTICO? ESTRATÉGIAS ESTÉTICO-ANIMISTAS DE REENCANTAMENTO DO MUNDO

Mario César Rodrigues de Freitas Lins Filho (Mestrando/Especialista-IESPB)

OUTROS FUTUROS? AFROFUTURISMO E TEMPORALIDADES UTÓPICAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Amanda Patron (Mestranda/Graduação-UFRGS)

TAPABOCA

Mario Caillaux Oliveira (Doutorando/Mestre-UFRJ)

MESA 7 – p.293

BEATRIZ NASCIMENTO: IMAGEM E FOTOGRAFIA NO ENCAMINHAMENTO CRÍTICO DA HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA

Roberta Paula Ferreira Aleixo (Mestranda/Graduação-UERJ)

NAIR BENEDICTO E ROSA GAUDITANO: IMAGENS DENUNCIADORAS

Arlane Gomes Marinho (Mestre-UFES)

ARTE E RESISTÊNCIA NA AMAZÔNIA: ALGUNS CASOS E SUAS PERSPECTIVAS DECOLONIAIS

Orlando Franco Maneschy (Prof. Dr.-UFPA)

Savio Luiz Stoco (Prof. Dr.-UFPA)

Danilo Baraúna (Doutor-The Glasgow School of Art, Escóssia)

ÁFRICA - IMAGEM E REPRESENTAÇÃO NAS FOTOGRAFIAS DE RYSZARD KAPUSCINSKI AFRICA

Leonardo Alves Sá (Mestre-UnB)

MESA 8 – p.301

TRAMAS E RESISTÊNCIAS: IMIGRANTES GERMANOFAS E ARTE MODERNA NO BRASIL

Pricila Sacchettin (Pós-Doutoranda/Doutora-USP)

PEDRO WEINGÄRTNER E MARCELO CHARDOSIM: DIMENSÕES CRÍTICAS DA PAISAGEM EM DIFERENTES TEMPOS

Diego Rafael Hasse (Mestre-UFRGS)

A FACE SOMBRIA DA VIDA E A OUTRA FACE DO HUMANO

Sheila Cabo Geraldo (Profa. Dra. UERJ/CBHA)

ENTRE ARTE E POLÍTICA: EXPOSIÇÕES DE ARTE MODERNA NO BRASIL NO ENTRE GUERRAS

Helouise Costa (Profa. Dra. MAC-USP/CBHA)

MESA 9 – p.309

ENTRE RESISTÊNCIAS E ASSIMILAÇÕES: ARTE LATINO-AMERICANA

Elisa de Souza Martinez (Profa. Dra.-UnB/CBHA)

TOMAR LA CALLE, AÇÕES LATINO-AMERICANAS DE MULHERES ARTISTAS

Anelise Valls Alvares (Doutoranda/Mestre-UFRGS)

A POTÊNCIA CRIADORA DA GRAVURA ARTÍSTICA: DIMENSÃO ÉTICO-POLÍTICA

Maria Luiza Távora (Profa. Dra.-UFRJ/CBHA)

A LUTA CONTRA O NAZIFACISMO PELO TALLER DE GRÁFICA POPULAR

Andreia Carolina Duarte Duprat (Doutoranda/Mestre-UFRGS)



SESSÃO 4 – ICONOGRAFIAS POLÍTICAS – p.316

MESA 1 – p.317

A ICONOGRAFIA NAS REPRESENTAÇÕES DE ELIZABETH I: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM REAL ATRAVÉS DA TRANSPOSIÇÃO DE TEMAS E DOS SÍMBOLOS

Lucas Olles (Mestrando/Bacharel-PUC-SP)

UMA TEODOLINDA PARA CHAMAR DE MINHA: DOS VISCONTI PARA A IMAGEM PAN-EUROPEIA

Flavia Galli Tatsch (Profa. Dra.-UNIFESP)

APOCALIPSE NO BRASIL: JAIR BOLSONARO E IMAGENS DO FIM DOS TEMPOS

Arthur Valle (Prof. Dr.-UFRRJ/CBHA)

O PALHAÇO E O PRESIDENTE: TROCAS ENTRE POLÍTICA E ARTE

Pedro Ernesto Freitas Lima (Prof. Dr.-UNESPAR)

MESA 2 – p.328

CONTRA A NEUTRALIDADE: O GÊNIO DA VITÓRIA E O PATHOS DO VENCEDOR

Renato Menezes Ramos (Doutorando/Mestre-UNICAMP)

A ANTIGUIDADE COMO PRESENÇA E SOBREVIVÊNCIA: O PÁTHOS TRIUNFAL DO PALÁCIO TIRADENTES

Douglas de Souza Liborio (Mestrando/Graduado-UFF)

RESSUSCITANDO O VELHO MUNDO EM IMAGENS: A RECEPÇÃO DA RESSURREIÇÃO KINNAIRD NO BRASIL

Patricia Dalcanale Meneses (Profa. Dra.-UNICAMP/CBHA)

ESTRATEGIAS DE VISIBILIZACIÓN: AS POÉTICAS DE VOLUSPA JARPA

Ramsés Albertoni Barbosa (Doutorando/Mestre-UFJF)

MESA 3 – p.335

DE PADRES REVOLUCIONÁRIOS A CIRURGIÕES DESENHISTAS: as luzes sombrias do século XIX

Renato Palumbo Dória (Prof. Dr.-UFU/CBHA)

DE ANTONIL A PORTINARI: REFLEXÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO DE CORPOS NEGROS

Rosemeri Maria da Conceição (Doutoranda/Mestre-USP)

A MÃO DO POVO BRASILEIRO (1969): DIÁLOGOS ENTRE LINA BO BARDI E ANTONIO GRAMSCI

Vitor Henrique Brito Gomes (Mestrando/Graduado-UFRJ)

NACIONAL ORQUESTRAÇÃO: IMAGENS DE CARLOS GOMES NA EMERGÊNCIA DA REPÚBLICA

Fanny Tamisa Lopes (Doutoranda/Mestre-UNICAMP)

MESA 4 – p.342

OS ESTADOS UNIDOS NAS PRIMEIRAS BIENALS DE SÃO PAULO: TRANSCENDENDO CONEXÕES PESSOAIS

Dária Jaremtchuk (Profa. Dra.-USP/CBHA)

A MINIMAL ART E A POLÍTICA DE DIPLOMACIA CULTURAL ESTADUNIDENSE NOS ANOS 1960

Guilherme Moreira Santos (Doutorando/Mestre-UnB)

DUAS FACES DO ITAMARATY: ARTES, POLÍTICAS E O MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

Breno Marques Ribeiro de Faria (Doutorando/Mestre-USP)

OS POSTERS POLÍTICOS DE RUPERT GARCÍA

Maurício Barros de Castro (Prof. Dr.-UERJ)

MESA 5 – p.356

“QUASE-ORAÇÃO” E A EXPRESSÃO DO SOFRIMENTO COLETIVO ENQUANTO MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA

Luís Edegar de Oliveira Costa (Prof. Dr.-UFRGS/CBHA)

MITO ILUSÓRIO, ENCARNAÇÃO E IMAGEM-SACRIFÍCIO NA BUSCA POR UMA ICONOGRAFIA POLÍTICA

Reginaldo da Rocha Leite (Prof. Dr.-UERJ)

O MARTÍRIO CÍVICO DE JOANA ANGÉLICA: EPITÁFIO DE UMA PINTURA DE FIRMINO MONTEIRO (1886-88)

Nathan Gomes (Mestrando/Graduado-USP)

O TIRADENTES E OS PICA-PAUS

Paulo César Ribeiro Gomes (Prof. Dr.-UFRGS/CBHA)

MESA 6 – p.363

OBJETOS DE TORTURA, COISAS PERTURBADORAS: A ARTE DO ABJETO E OS ARTIFÍCIOS DA DOR

Marize Malta Teixeira (Profa. Dra.-UFRJ/CBHA)

IMAGEM, ORNATO E PODER: COMO OPERAM OS SIGNOS DE AUTORIDADE EM MÓVEIS HISTORICISTAS?

Lucas Elber de Souza Cavalcanti (Mestrando/Graduado-UFRJ)

AS FORMAS E OS GRITOS DOS LIVROS DE ARTUR BARRIO, MARCELO BRODSKY E MARTA MÍNUJUM

Daniela Queiroz Campos (Profa. Dra.-UFSC)

SÃO PAULO ENTRE CONSUMO E DISTOPIA: ASPECTOS PARA UMA ICONOLOGIA POLÍTICA E ECOLÓGICA

Jens Baumgarten (Prof. Dr.-UNIFESP/CBHA)

MESA 7 – p.371

A IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS E A IGREJA DE SANTO ANTÔNIO: DOIS CASOS DA EXPRESSÃO DO ESTILO BARROCO EM NATAL (RN)

Fabiola Cristina Alves (Profa. Dra.-UFRN)

JORGE OTEIZA: O CASO DA BASÍLICA DE ARÁNZAZU

Lucas Procópio de Oliveira Tolotti (Doutorando/Mestre-USP)

IRMÃ CORITA, ARTE, ATIVISMO E FÉ COMO INSTRUMENTOS

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (Prof. Dr.-UFRGS/CBHA)

ANICONISMO REVISITADO: OS NEOPENTECOSTAIS E A DESTRUIÇÃO DE IMAGENS CATÓLICAS

Clara Habib de Salles Abreu (Doutora-UERJ)

MESA 8 – p.379

ANITA GARIBALDI EM BELO HORIZONTE: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM DISPUTA

Rita Lages Rodrigues (Profa. Dra.-UFMG/CBHA)

FEMINISMOS BRASILEIROS E IMAGENS DE SI: APROPRIAÇÃO DA OBRA “A LIBERDADE GUIANDO O POVO” DE EUGENE DELACROIX (1830)

Isabela Marques Fuchs (Doutoranda-UFSC)

SOB A LUZ DA ARTE AMAZÔNICA

Daniella Crespim Villalta (Doutora-UFRJ)

UM JOGO DE GATO E RATO. ARTE E RESISTÊNCIA NAS GRAVURAS DE F. BRENNAND PARA P. FREIRE

José Bezerra de Brito Neto (Prof. Dr.-UFAPE)

MESA 9 – p.395

A LINGUAGEM MONUMENTAL EM BRECHERET

Andrea Augusto Ronqui (Doutoranda/Mestre-USP)

MONUMENTO ÀS BANDEIRAS: ICONOGRAFIAS POLÍTICAS, INTERVENÇÕES E IDENTIDADES EM DISPUTA

Ana de Gusmão Mannarino (Profa. Dra.-UFRJ)

SOMBRA ICONOCLASTAS: ESTRATÉGIAS DE REVISÃO DE MONUMENTOS EM OBRAS DE REGINA SILVEIRA

Marco Túlio Lustosa de Alencar (Mestre-UnB)

REFLEXÕES SOBRE O MONUMENTAL A PARTIR DA OBRA DE NELSON FELIX

Gabriela Kremer da Motta (Profa. Dra.-UFPEL)

MESA 10 – p.408

FEDE VOLONTÀ VITTORIA: A PROPAGANDA FASCISTA NA GRANDE EXPOSIÇÃO DE SÃO PAULO (1937)

Fernanda Marinho (Doutora/Bibliotheca Hertziana)

MASSIMO CAMPIGLI E A CULTURA MATERIAL ETRUSCA SOB O REGIME FASCISTA

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco (Doutora-USP)

A ARTE ITALIANA SOB FASCISMO A PARTIR DA CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA

Rodrigo Vicente Rodrigues (Mestrando/Graduado-USP)



SESSÃO 5 - O ATELIÊ COMO REFÚGIO – p.419

MESA 1 – p.420

A SOLITUDE DE ZALUAR COMO EXERCÍCIO EM SEU ATELIÊ – 20 ANOS DE SILÊNCIO

Ângela Âncora da Luz (Profa. Dra.-UFRJ/CBHA)

O ATELIÊ COMO ESPAÇO DE SOBREVIVÊNCIA DA MEMÓRIA

Luísa Martins Waetge Kiefer (Doutora-UFRGS)

DO ATELIÊ DE ARTISTA AO MUSEU DE ARTISTA: MUSEALIZAÇÃO COMO ATO POLÍTICO DECOLONIAL

Carolina Ruoso (Profa. Dra.-UFMG)

O ACERVO ARTÍSTICO DE PAULO GAIAD: QUESTÕES PARA UMA HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Thays Tonin (Profa. Dra. UFPel)

Rosângela Miranda Cherem (Profa. Dra.-UDESC)

MESA 2 – p.429

CRIATIVIDADE E RESILIÊNCIA NA PANDEMIA – CARLOS VERGARA EM SEU ATELIÊ

Marilene Correa Maia (Profa. Dra.-UFRJ)

PRÁTICAS DE ATELIÊ NA ERA DE COVID-19

Cássia Pérez da Silva (Doutoranda/Mestre-USP)

Erico Marmirolli (Mestrando/Graduado-UNISANTOS)

SPAÇOS DE FABULAÇÃO EM TEMPOS DE PANDEMIA

Jacqueline de Moura Siano (Doutora-UERJ/Pós-Doutoranda-UERJ)

Isabel Almeida Carneiro (Profa. Dra.-UERJ)

O ATELIÊ É ONDE O ARTISTA ESTÁ: ARTE E RESILIÊNCIA EM TEMPOS DE PANDEMIA

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (Profa. Dra.-UFMG/ CBHA)

MESA 3 – p.441

LAPSOS NA ROTINA E O TRABALHO RECUPERADO

Maria Izabel Branco Ribeiro (Profa. Dra.-FAAP/CBHA)

O ESTÚDIO FOTOGRÁFICO DE ALAIR GOMES COMO REINVENÇÃO DA FLÂNERIE

Alexandre Santos (Prof. Dr. UFRGS/CBHA)

FERNANDO LINDOTE: QUANDO O ISOLAMENTO PANDÊMICO GERA O TURBILHÃO E NÃO O SILÊNCIO

Luciane Ruschel Nascimento Garcez (Profa. Dra.-UDESC)

Ana Lúcia Beck (Profa. Dra.-UFG)

TICIANO: A PESTE, A PIETÀ, E O SEU PEQUENO EX-VOTO, COMO UMA SÚPLICA DO HOMEM PRIVADO

Tânia Cury Carvalho (Doutoranda/Mestre-UNIFESP)

MESA 4 – p.452

MÁRIO NAVARRO DA COSTA E SUA ATUAÇÃO ARTÍSTICA E DIPLOMÁTICA DURANTE A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL (1914-1918)

Natália Cristina de Aquino Gomes (Doutoranda/Mestre-UNIFESP)

DA NATUREZA PARA O ATELIÊ: ARTISTAS NIPO-BRASILEIROS DURANTE A II GUERRA MUNDIAL

Ana Paula Nascimento (Pesquisadora Doutora-Museu Paulista-USP/CBHA)

VISCONTI: RESILIÊNCIA E ESPERANÇA

Mirian Nogueira Seraphim (Projeto Eliseu Visconti/CBHA)

ELISEU VISCONTI ENTRE A GUERRA E AS ALEGORIAS

Ana Maria Tavares Cavalcanti (Profa. Dra.-UFRJ/CBHA)

MESA 5 – p.463

WEGA NERY: A CASA-ATELIÊ COMO REFÚGIO

José Augusto Avancini (Prof. Dr.-UFRGS/CBHA)

DILSON DIAS DE ALMEIDA E SEUS ATELIÊS MAGICIZADOS COMO REFÚGIOS DO MUNDO

Carolina Reichert do Nascimento (Doutoranda/Mestre-UFBA)

RTISTAS FRANCESES E O BRASIL COMO REFÚGIO: O ATELIÊ COMO ESPAÇO DE ÊXITOS E DESVENTURAS

Elaine Cristina Dias (Profa. Dra.-UNIFESP/CBHA)

HENRIQUE JOSÉ DA SILVA (1773-1834): RETRATO EM TEMPOS CONVULSOS

Patrícia Delayti Telles (Doutora-Universidade de Coimbra)

MESA 6 – 474

HENRI MATISSE: UM MODO DE HABITAR PELOS “PAPIERS DÉCOUPÉS”

Yasmin Elganim Vieira (Mestre-UFMG)

O ATELIÊ CRIATIVO DE SÉRGIO MACHADO

Marília Andrés Ribeiro (Profa. Dra.-UFMG/CBHA)

O ESPAÇO INTERNO: CLÓVIS MARTINS-COSTA NA CASA-ATELIÊ

Neiva Maria Fonseca Bohns (Profa. Dra.-UFPe/ CBHA)

MERGULHO EM SOLIDÃO COLETIVA: DA SÉRIE OFÉLIAS ÀS REFERÊNCIAS À PANDEMIA NO BRASIL

Martha Werneck de Vasconcellos (Profa. Dra.-UFRJ)

MESA 7 – p.489

DAS SOMBRAS DE SEGALL: A PRODUÇÃO DE LUCY CITTI FERREIRA

Nerian Teixeira de Macedo de Lima (Doutorando/Mestre-UNICAMP)

ON NE PASSE PAS: O ESCULTOR MODESTINO KANTO DIANTE DA GRANDE GUERRA

Alberto Martín Chilón (Prof. Dr.-UFRJ)

UM OLHAR SOBRE OS OFÍCIOS DA MADEIRA, ENTRE OS SÉCULOS XVIII-XIX NO CONTEXTO LUSO-BRASILEIRO

Isabela Torres Rodrigues (Mestre-UNIFESP)

ORIXÁS NA PINTURA: ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA NO AUTO-EXÍLIO DE ABDIAS NASCIMENTO

Rodrigo Rafael Gonzaga (Mestrando/Graduado-UFU)

MESA 8 – p.499

OS GONFALONES DE BENEDETO BONFIGLI: QUANDO O PASSADO NOS TOMA DE ASSALTO NO PRESENTE

Sandra Makowieky (Profa. Dra.-UDESC/CBHA)

UMA FEMME DE LETTRES NO ACERVO DO MASP: RETRATO DE CONSTANCE DE LOWENDAHL, POR JEAN-HONORÉ FRAGONARD

Angelica Beghini (Doutoranda/Museu da Imigração do Estado de São Paulo)

DESOCIDENTALIZAR KANDINSKY: FIGURA E ABSTRAÇÃO COMO UM RETORNO À ARTE ORIGINÁRIA RUSSA.

Mayã Gonçalves Fernandes (Doutoranda/Mestre-UNB)



APRESENTAÇÃO

Num período eivado de incertezas, em que até mesmo as pequenas alegrias cotidianas parecem ter dado lugar aos presságios menos alentadores para o futuro da humanidade, os encontros e as trocas entre pesquisadoras(os) nos incentivam a continuar trabalhando, ainda que nuvens ameaçadoras pairam sobre nossas cabeças inquietas.

É fato inconteste que fomos surpreendidas(os) por uma tempestade que não dá sinais de cessar, e que enfrentamos desafios cotidianos que nos obrigam a repensar objetivos, metas, práticas e linhas de atuação, sob pena de perdermos o contato com a realidade avassaladora que coloca em risco a nossa integridade física e mental, rouba nossos entes queridos, subtrai nossos acervos artísticos e destrói nossas melhores expectativas familiares e profissionais. A luta da civilização contra a barbárie, comum durante as guerras, voltou a ser pauta obrigatória nas áreas de artes e ciências humanas.

Diante destas circunstâncias, para o *41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, que acontecerá de maneira remota (em função da pandemia de COVID19), a temática escolhida pelos membros do CBHA - “Arte em tempos sombrios” - mais do que sublinhar o desalento e a desesperança, comporta a noção de resistência e convoca o conjunto dos nossos pensadores, que vivem e trabalham nas mais diversas regiões do país, a continuar acreditando na potência transformadora da arte e na busca de superação das adversidades, que nunca nos foram estranhas. Este é o momento de identificar problemas, diagnosticar causas, buscar soluções e apontar saídas coletivas para os dilemas que nos afligem.

As sessões aqui propostas abordam temáticas como as relações entre arte e as formas de violência, manifestações artísticas como espaços de luta, resistência e resiliência, imagens artísticas que atuam como dispositivos de denúncia contra os autoritarismos e os preconceitos, e os diferentes usos dos espaços de trabalho das(os) artistas como estratégias de sobrevivência. Tais proposições abordam não apenas o período em que vivemos e atuamos, mas permitem a reflexão, sob os ângulos delimitados, a respeito de todos os períodos históricos em que houve pandemias, catástrofes, censuras, desrespeito à liberdade de expressão e de opinião, que geraram importantes mudanças no curso da vida em sociedade e nas maneiras de pensar e produzir arte.



CADERNO DE RESUMOS

SESSÃO 1 ARTE E VIOLÊNCIAS

Coordenação: Camila Dazzi (CEFET-RJ/CBHA), Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA) e Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/CBHA)



CARLA GUAGLIARDI: A DELICADEZA COMO FORÇA POÉTICA

FERNANDA PEQUENO¹;

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro / fernandapequeno@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Propomos abordar as obras da artista contemporânea Carla Guagliardi (Rio de Janeiro, 1956), utilizando a delicadeza como chave de leitura. Partindo da fragilidade e da instabilidade, inerentes a todo trabalho de arte, encaramos a sutileza como potência poética. Poderíamos pensar numa política da delicadeza? No vocabulário plástico da artista, ela toma delineamentos próprios, como uma espécie de reação às diferentes violências - políticas, econômicas, sociais e institucionais - que operam no Brasil. Podemos abordar a sutileza como resposta às diversas precariedades que afligem o país? Sutileza e delicadeza repercutem afirmativamente nos trabalhos de Guagliardi e alcançam dimensões propositivas de grande força poética.

Entre 1988 e 1993, ela integrou o Visorama, coletivo responsável pela recuperação da atitude questionadora de artistas da década de 1970. O grupo foi formado no Rio de Janeiro por importantes nomes das artes visuais, entre os quais se destacam: Analu Cunha, Brígida Baltar, Eduardo Coimbra, João Modé, Rosângela Rennó, Ricardo Basbaum, Valeska Soares, etc. O Visorama propunha uma posição não passiva frente ao circuito, contemplando também a produção discursiva.

Ainda que seu trabalho tenha surgido na chamada Geração 80, as obras de Guagliardi extrapolam a análise que atrela a produção artística da década com o retorno à pintura. Depois de um período de formação na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, entre os anos 1980 e 1990, em 1997, mudou-se para Berlim, cidade na qual vive e trabalha. Ela vem realizando exposições individuais e integrando coletivas no Brasil e na Europa. Sua pesquisa se concentra nas relações entre tempo e espaço, explorando possibilidades escultóricas e instalativas, e também vem produzindo fotografias, vídeos e desenhos.

Além da fortuna crítica que inclui textos de críticos e curadores nacionais e internacionais sobre os trabalhos da artista, também embasará a comunicação uma entrevista realizada em 2020, ainda inédita. Como arcabouço teórico, utilizaremos as análises propostas por Rodrigo Naves em *A forma difícil*. Mas, ao contrário do que atesta o crítico, a “relutância em estruturar fortemente os trabalhos”, não faz com que as obras ameacem “ceder a qualquer momento”. De maneira oposta, inscrevem sua vitalidade justamente nesses espaços simples e delicados, tais como aqueles dos haicais japoneses.

PALAVRAS-CHAVE:

Carla Guagliardi. Arte contemporânea. Arte brasileira. Delicadeza. Força poética.

IMAGENS:



CARLA GUAGLIARDI: *Às Parcas e ao Edí*, 1995.

Vidro, água destilada, um feixe de fios finos de algodão, um feixe de fios finos de aço, um feixe de fios finos de cobre e tempo. Técnica mista, dimensões variáveis, diâmetro: 35 cm

Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/carla-guagliardi/>



CARLA GUAGLIARDI: *Opera II (ou Onde está o tempo que eu deixei neste espaço?)*, 2015. Madeira, cordas elásticas, bloco de gelo com 300 kg e tempo, técnica mista, dimensões variáveis.

Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/carla-guagliardi/>



CARLA GUAGLIARDI: *Mais do que cheia III*, 2012.

Vidro e balão de látex, 135X60X60cm.

Fonte: <https://www.anitaschwartz.com.br/artista/carla-guagliardi/>



CORPOS GROTESCOS E MARGINALIZADOS: O FRANKENSTEIN CONTEMPORÂNEO DE PATRICIA PICCININI

YASMIN POL DA ROSA¹

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul /yasmin.pol@hotmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A reflexão sobre os avanços tecnológicos no âmbito médico tem se tornado uma tarefa cada vez mais complexa. Diante da acelerada ascensão da biotecnologia – que permite a alteração biológica através da manipulação do genoma – questionamo-nos os limites da busca pela perfeição corporal e o aumento da segregação de corpos desviantes. Se, por um lado, tais alterações permitem o mapeamento e tratamento de patologias que podem ser evitadas, por outro, possibilita, também, a escolha de características desejáveis para os fetos, disseminando um sentimento de eugenia. Assim, o corpo desviante torna-se, paulatinamente, a encarnação corporal da diferença em relação à norma humana básica. A despeito da vigente preocupação acerca das implicações éticas envolvidas nos avanços da ciência médica, este é um tema já pensado por alguns nomes do século XIX, como Mary Shelley, que, de forma sensível traduziu todos os anseios diante destas inovações. *Frankenstein or the modern Prometheus* apresenta um monstro marcado pelo não-pertencimento neste mundo que lhe renega de forma violenta por ser fruto de uma experiência científica decepcionante. Contudo, mesmo renegado por carregar consigo o signo do corpo grotesco, a criatura mostra-se apegada ao seu criador; tal apego perturba o espectador, pois o revela sensível ante os problemas mundanos e evidencia seus sentimentos mais íntimos.

Esta série de questionamentos relativos à segregação do corpo grotesco levantada por Mary Shelley são resgatados, resgatados e modernizados pela artista contemporânea Patricia Piccinini. Colocando à luz temas latentes, Piccinini vale-se de artifícios estéticos e uma ampla gama de meios artísticos para ponderar sobre os dilemas contemporâneos irrompidos pelas mudanças nas concepções entre natural e artificial proporcionados pelos avanços da biotecnologia. Sua produção gira em torno da concepção de uma série de criaturas monstruosas, fruto da hibridação entre humano, animal e máquina, que, apesar de repelirem pela aparência, atraem o espectador pelo viés afetivo, dissipando a segregação destes corpos desviantes. Maximizando os efeitos emocionais, tanto Shelley quanto Piccinini ocupam-se em apresentar encontros extraordinários marcados pela ambivalência em relação à proliferação de novas tecnologias. Contudo, Shelley volta-se mais para a ousadia do cientista em interferir na natureza humana, enquanto as críticas de Piccinini voltam-se para o fato dele não ser um bom pai ao renegar sua criação pela aparência.

Baseada na banalização da segregação de corpos anômalos e desviantes – que pode ser intensificada pelas questões que circundam os avanços da ciência médica –, esta comunicação procurará elucidar o modo como a poética da

australiana Patricia Piccinini propõe novas relações com os corpos originados a partir da intervenção tecnológica. A produção de Patricia Piccinini oferece uma resposta à banalização do mal proposta por Hannah Arendt – a qual vê a maldade presente não apenas em atitudes premeditadas, mas também na mediocridade do não pensar – ao embaralhar o sentimento do público, colocando-o a refletir sobre outras facetas que transcendem o corpo hegemonicamente aceito.

PALAVRAS-CHAVE:

Patricia Piccinini. Frankenstein. Mary Shelley. Biotecnologia.

IMAGENS:



PATRICIA PICCININI: *The Young Family*, 2002.

Escultura em silicone, fibra de vidro, couro, cabelo humano e madeira compensada, 80 cm x 150 cm x 110 cm.

Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/144/33>



PATRICIA PICCININI: *The Foundling*, 2005.

Escultura em silicone, cabelo humano, poliéster, náilon, lã e plástico, 66 cm x 41 cm x 37 cm.

Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/174/100>



PATRICIA PICCININI: *Big Mother*, 2005.

Escultura em silicone, fibra de vidro, couro, cabelo humano e couro, 175 cm de altura.

Fonte: <https://www.patriciapiccinini.net/480/83>



O INDELÉVEL INFORME DO MAL: ROUPA PARA SE TRANSFORMAR EM MONSTRO

LAURA CATTANI¹; MUNIR KLAMT²

¹ Universidade Federal de Pelotas, Universidade de Brasília / lbcattani@gmail.com

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul / munirklamt@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A presente reflexão parte da obra *Visão periférica / Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro* (2008-2013), realizada pelo duo de artistas Ío, para abordar a ideia do mal como uma das forças subjacentes à condição humana, e como este é nuclear na constituição de uma obra marcada pela sombra da violência como vetor do inconsciente.

Inspirada em figuras do folclore brasileiro como o Anhangá, descrito por Gonçalves Dias como a origem de todos os males, ou o Mapinguari, criatura recoberta de pelos negros que tudo devora, inapaziguável, a obra parte de um centro escultórico simples e informe: um tecido de pelo sintético, negro e denso, medindo 130 x 100 cm, que recobre um motor elétrico preso ao chão. Esse motor possui uma haste que executa lentos movimentos circulares, eriçando de forma linear o pelo. O conceito de informe bataillano, revisitado por Didi-Huberman, guia a abordagem dessa obra, que se expande para seu local de inserção: uma antiga cela no presídio de Miguelete (Montevideu, Uy) de aproximadamente 220 x 500 cm, inteiramente pintada de branco e excessivamente iluminada, com 2000 watts, que só podia ser acessada de pés descalços, o que permite traçar um paralelo com as questões de privação de sentidos como tortura e cárcere analisadas por Naomi Klein.

Ao fundo da sala há uma folha preta, com um texto impresso em tinta preta, que para ser lido exige aproximar-se e ajoelhar-se, tendo às costas aquela pelagem misteriosa. O texto traz instruções para como se portar quando entrar em uma sala onde há uma “roupa para se transformar em monstro” – o que pode ser entendido tanto literal quanto simbolicamente, conduzindo a uma gama de reflexões sobre a violência como pulsão irrefreável, por meio do conceito de Lamela, de Jaques Lacan, assim como sua força histórica na própria moldagem do humano, por meio de autores como Steven Pinker e Jean Delumeau. A obra da Ío, em sua multiplicidade (enquanto instrução, ambiente, vestimenta e entidade não-manifesta), permite pensar o mal como uma força fora do tempo, que não se presentifica apenas nos atos ou medos, mas como uma latência profundamente arraigada no aparelho psíquico humano, estratégia da própria natureza e que, assim, manifesta-se não apenas como motor de obras de arte, mas em uma reflexão sobre o despertar de desejos reprimidos e suas teratologias.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte Contemporânea. Instalação. Mal. Violência. Informe.

IMAGENS:



Ío: *Visão periférica / Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro, 2008-2013.*

Instalação *in situ*: pelagem sintética, texto impresso em folha A4 preta, motor, haste de madeira, tinta branca, lâmpadas halógenas. Medidas totais variáveis (nesta versão, aproximadamente 220 x 500 cm).

Versão apresentada no *Espacio de Arte Contemporáneo*, Montevideu, Uruguai.
Coleção dos artistas. Foto: Ío.



Ío: *Visão periférica / Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro, 2008-2013.*

Instalação *in situ*: pelagem sintética, texto impresso em folha A4 preta, motor, haste de madeira, tinta branca, lâmpadas halógenas. Medidas totais variáveis (nesta versão, aproximadamente 220 x 500 cm).

Versão apresentada no *Espacio de Arte Contemporáneo*, Montevideú, Uruguai.
Coleção dos artistas. Foto: Ío.



Ío: *Visão periférica / Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro*, 2008-2013.

Instalação *in situ*: pelagem sintética, texto impresso em folha A4 preta, motor, haste de madeira, tinta branca, lâmpadas halógenas. Medidas totais variáveis (nesta versão, aproximadamente 220 x 500 cm).

Versão apresentada no *Espacio de Arte Contemporáneo*, Montevideú, Uruguai.
Coleção dos artistas. Foto: Ío.



O ILUSIONISMO TRAUMÁTICO EM MAGDALENA ABAKANOWICZ: A MULTIDÃO SEM ROSTOS

CAMILA NADER MARTINS¹

¹ IFCH-Unicamp / camilanader.m@gmail

RESUMO EXPANDIDO

O século XX pode ser apresentado a partir de seus conflitos, ascensão e queda de governos, o fim da história da arte. Quando nos debruçamos sobre a Polônia, em específico, é difícil não pensarmos na amplitude dos eventos políticos, sociais e culturais ocorridos em um curto espaço de tempo e que moldaram a experiência artística de gerações, estendo-se até os dias atuais.

A artista Magdalena Abakanowicz, nascida em 1930 em Falenty, vivenciou a invasão nazista, o Levante de Varsóvia, o Massacre de Ochota e o governo soviético. Sua produção, reconhecida internacionalmente a partir da metade dos anos 60 e início dos 70, transita da tapeçaria com os *Abakans* para a série *Crowd*, onde figuras humanas são representadas a partir de moldes em fibra têxtil, frequentemente sem rostos e alinhados em filas.

Com diferenças muitas vezes sutis entre si, como altura e forma física, a aparente unidade na representação destas multidões e sua repetição - até 1985 existiam mais de duas mil - chama a atenção. Segundo a artista, era uma forma de propor o confronto do homem consigo mesmo, com sua solidão em meio a uma multidão. *Crowd* era uma barreira de proteção contra outros homens que a aterrorizavam. Homens cuja própria história consiste na destruição e morte sem sentido, sem objetivo, sem uma ordenação racional.

Sua representação sem rostos leva o observador à leitura de outras características dos corpos, a atribuição de sentidos a partir de sua postura e a simbolização de eventos cujo registro imagético se mostrou muitas vezes impossível, como a experiência nos campos de concentração. Mais do que isso, permite que nos enxerguemos em cada uma das figuras, em sua submissão e alteridade, e nos informa a importância de narrar, através da arte, o choque e o trauma da experiência humana.

Para a análise proposta nesta comunicação articula-se o conceito desenvolvido por Hal Foster, o Ilusionismo Traumático, as recentes produções sobre a arte e imagem em culturas pós-traumáticas, de Griselda Pollock e a leitura de Judith Butler, à luz de Derridas, sobre o Outro e a alteridade.

PALAVRAS-CHAVE:

Ilusionismo. Trauma. Escultura. Polônia.

IMAGENS:



MAGDALENA ABAKANOWICZ: *Backs*, 1976-80.

Juta e resina, 660 × 580 × 680 mm (cada).

Acervo: Tate Modern, Londres

Fonte: Exposição "Magdalena Abakanowicz: Presence, Essence, Identity", no Museu Stara Kopalnia, Polônia.

foto: Linda Parys



MAGDALENA ABAKANOWICZ: *Crowd*, 1989.

Juta e resina, 169,9 × 54,9 × 45,1 cm (cada).

Acervo: Galeria Marlborough, Nova York.

Fonte: MAGDALENA Abakanowicz. *Unrepeatability Abakan to Crowd*. New York, Marlborough Gallery. Catálogo da exposição realizada entre 16 set. - 17 out. 2015.

Foto: Matthew Grubb.



MAGDALENA ABAKANOWICZ: *Ninety Five Figures From The Crowd of One Thousand Ninety Five Figures*, 2000.

bronze, 109 x 38 x 25 cm até 168 x 51 x 36 cm (cada/ dimensões variáveis).

Acervo: Galeria Marlborough, Nova York.

Fonte: Polich Foundry, Nova York.



ASFIXIAS DA VIOLÊNCIA HISTÓRICA NA GEOGRAFIA DE UMA CIDADE. AS DENÚNCIAS DE UMA ARTISTA

MÔNICA ZIELINSKY ¹

¹ UFRGS / CBHA / monicazi@terra.com.br

Este estudo parte de um momento em que se rasgam os tempos. Dos fluxos do presente ao passado e do passado ao presente, descobrem-se tempos sombrios em um constante anacronismo. Evoca-se, a partir da surpreendente atmosfera autoritária das condutas políticas do Brasil hoje, também um passado fortemente dramático, aquele relativo a uma história esquecida da cidade de Porto Alegre, como se esta história nunca houvesse realmente existido. Neste lugar, tal como um sítio que viu soterradas muitas de suas memórias culturais, históricas e institucionais, alastrou-se a asfixia de inúmeros sofrimentos, tais como o esquecimento de quase duas décadas de traumas intermitentes, da angústia frente à brutalidade das perseguições e prisões, das tantas fugas e torturas, mas sobretudo do legado silencioso de dolorosas mortes. Em sua base, erigia-se o mais violento poder opressivo, nutrido pelo desrespeito aos direitos humanos e à democracia. A violência de um passado político ditatorial dilata-se e parece “contaminar o presente”, ao oferecer, em nossos dias, possíveis analogias com fatos passíveis de seu reconhecimento cada vez mais presente na vida brasileira hodierna.

Este contexto vem a ganhar vida pela obstinada criação da artista Manoela Cavalinho (Porto Alegre, 1981), alguém profundamente amargurada por esta amnésia histórica, quando seu inconformismo explode com vigor e violência, ao transgredir, entre as superfícies da cidade, o silêncio de todos os fatos. Em seu repúdio à amnésia, denuncia ao mundo a violência subterrânea dos acontecimentos, através de pequenas epígrafes calcadas sobre os lugares da história em Porto Alegre.

Rompe com isso, os segredos do passado dispersos na geografia urbana. O espaço, em meio ao trabalho de Manoela, traz, ao contrário, através desses marcos fundamentais dos fatos, a representação da história, da vida e do mundo real desta urbe. Dela são arrancadas a política e a própria vida, ao rasgar a artista, com ousadia, a imobilidade e os apagamentos da memória que a constituíram e ainda permanecem fortes, desde os longos tempos de sua modelagem cultural.

A produção artística de Manoela acontece quase sempre em lugares públicos e de um modo visivelmente ágil, pois tenta evadir-se de possíveis apreensões da parte de vigilantes de instituições ou de espaços conflitantes, porém, ao mesmo tempo, protege-se frente a possíveis contaminações pela pandemia disseminada pelo mundo. Em tempos sombrios como os de hoje, contudo, Manoela imprime sua marca nesta cidade. E estende sua criação através da Internet, por meio de uma ampla difusão pública de seus trabalhos, através do Instagram. Por ele, estende, com valiosos resultados, sua comunicação pública. Percebe, por este

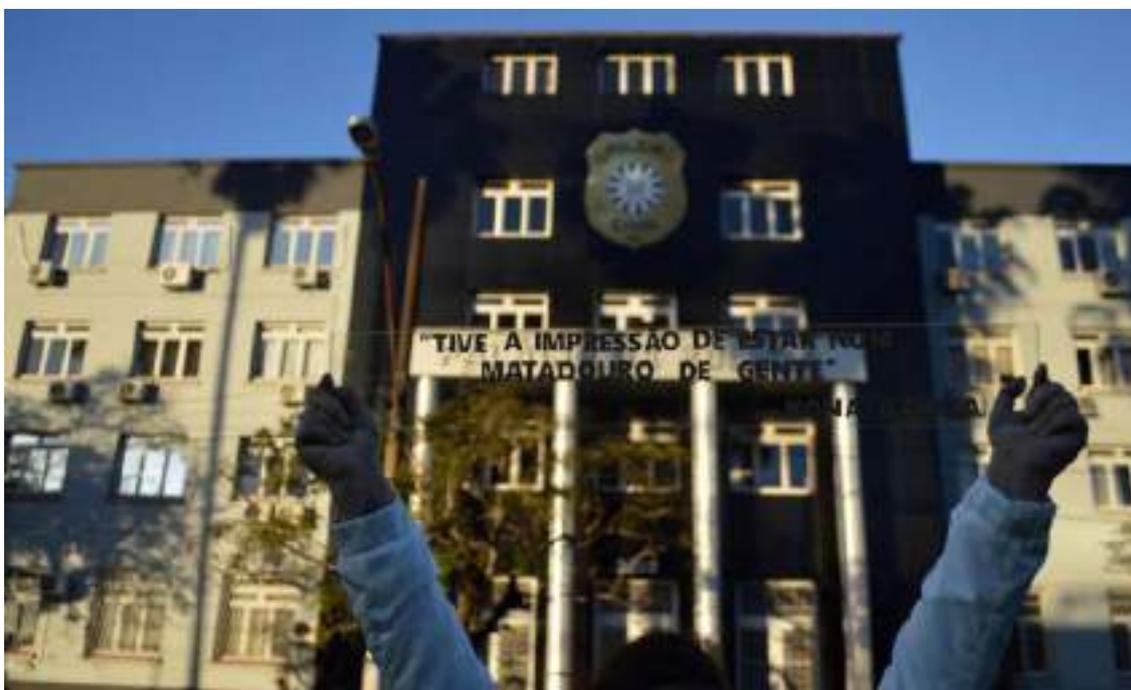
meio, a viva adesão de inúmeros outros criadores ou de pessoas vinculadas a outras áreas e interesses, por meio de suas trocas, afinidades comuns, investigativas e comparativas com outras realidades do mundo social.

Na criação de Manoela Cavalinho, este tipo de performatividade poderá incentivar ricamente a reconstituição de formas plurais de atuação e de práticas sociais de resistência, onde os tempos sombrios da extrema violência podem se transfigurar, de maneira oposta, em uma enriquecedora colaboração, distinta da fusão ou da confusão alucinatória das massas nas ruas.

PALAVRAS-CHAVE:

1. Violências históricas e a arte. 2. Apagamentos da memória na arte. 3. Manoela Cavalinho. 4. Epigramas na cidade

IMAGENS:



MANOELA CAVALINHO: *Série Epigramas - Palácio da Polícia, 2020.*

Fotografia digital, 30 x 47 cm. Acervo da artista.

Fonte: Manoela Cavalinho.



MANOELA CAVALINHO: *Série Epigramas - Av. Sepúlveda*, 2020.
Fotografia digital, 51 x 34 cm. Acervo da artista.
Fonte: Manoela Cavalinho.



MANOELA CAVALINHO: *Série Epigramas - Biblioteca Pública do Estado do RS, 2020.*
Fotografia digital, 34 x 51 cm. Acervo da artista.
Fonte: Manoela Cavalinho.



OS CORPOS E A OBRA: PERFORMANCE SOB AS SOMBRAS DA DITADURA MILITAR NO BRASIL

VIVIAN HORTA¹

¹Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas
Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro / E-mail: vivianhorta@gmail.com

A comunicação proposta através deste resumo toma como base teoria apresentada pela *performer* e pesquisadora Eleonora Fabião acerca do surgimento da performance, que afirma como principais influências para o desenvolvimento da manifestação artística o contexto pós Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e a gestualidade da *action painting* de Jackson Pollock. Segundo Fabião, os países mais atingidos pela guerra - Estados Unidos, Japão e países da Europa - teriam sofrido uma necessidade de rearticular o pensamento sobre o corpo. Segundo essa teoria, todo esse processo iria desaguar no que se pensa popularmente como o início da performance como manifestação artística - entre os anos 1960 e 1970.

Regina Melim corrobora esta teoria em seu livro “Performance nas artes visuais” (2008). Citando a historiadora da arte americana Kristine Stiles, aborda os protestos ocorridos na década de 1970, e promovidos por um grupo de artistas que não concordavam com o termo “performance art”, por acreditar que este rótulo tinha como objetivo despolitizar esta produção.

Pretende-se apresentar o paralelo entre esta teoria e o pensamento a respeito do corpo e da participação nos movimentos artísticos que se propuseram como ruptura frente ao ambiente político estabelecido no Brasil da ditadura militar (1964-1985). Foi após o apagar das luzes da democracia que Hélio Oiticica redigiu seu “Programa ambiental” (1966), onde propunha que todo espectador fosse também participante da obra. Em paralelo com o aumento dos instrumentos de repressão da ditadura, quando fortaleceu-se o movimento estudantil, o artista português Antonio Manuel, embora recusado, apresenta seu corpo nu como obra no XIX Salão Nacional de Arte Moderna no MAM/RJ, em 1970.

A partir de 1974 ocorre a chamada abertura política, que culmina com o movimento das Diretas Já, entre 1983 e 1984. Neste momento, em São Paulo, Hudinilson Jr. utiliza máquinas xerox do escritório da Pinacoteca do Estado de São Paulo para desenvolver a linguagem que denominou como xerografia, na qual imprimia partes de seu próprio corpo, em contato direto com a máquina, em um notável diálogo com a performance.

Assim, como Eleonora Fabião relacionou a performance a uma espécie de resposta da arte aos anseios pós Segunda Guerra, propomos pensar os

desdobramentos artísticos ocasionados pela tensão criada a partir da perseguição e opressão política operada pelos militares no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE:

Performance no Brasil. Teoria da Performance. Arte e Política. Ditadura Militar. Segunda Guerra Mundial.

IMAGENS:



HUDNILSON JR.: *Exercício de me ver I*, 1980.
Xeroperformance.
São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=AbSGdtLVhgE>>.



ANTONIO MANUEL: *O corpo é a obra*, 1970.
Performance.

Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna.

Fonte: <<https://www.esquerdadiario.com.br/Antonio-Manuel-o-artista-que-ficou-nu-no-museu-e-afrontou-a-ditadura>>.



O FAZER ESCULTÓRICO COMO METÁFORA DA VIOLÊNCIA EM MARÍA ELVIRA ESCALLÓN E DORIS SALCEDO

RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES¹

¹ Universidade Estadual do Paraná /ricardohaa@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A presente investigação procura aproximar obras de María Elvira Escallón (1954) e Doris Salcedo (1958-), artistas colombianas que abordam questões relativas à violência na América Latina, entendendo tal tema a partir de sua relação com a escultura. Em uma perspectiva decolonial, que problematiza a matriz colonial de poder, com especial atenção para a especificidade latino-americana, assim como para a relação entre o fazer escultórico e a atuação de mulheres artistas, são analisadas duas iniciativas: o projeto *Nuevas floras del sur* (2011), de Escallón e o contra-monumento *Fragments* (2018), de Salcedo. No trabalho de Escallón, que integrou a 8ª Bienal do Mercosul (2011), realizada no estado do Rio Grande do Sul, a artista percorre a região dos Sete Povos das Missões, no norte do estado, produzindo intervenções em árvores nativas vivas com o auxílio de um artífice local. Os entalhes, que aludem à elementos da arquitetura europeia, tais como colunas, passam a compor o espaço no qual jazem as ruínas dos jesuítas. Já no caso de Salcedo, a artista propõe um espaço expositivo pensado como um contra-monumento que celebra o novo momento da sociedade colombiana após um longo período marcado pelo conflito armado no país. Pertencente ao Museu Nacional da Colômbia, o espaço foi pensado para receber diferentes iniciativas, sendo ele próprio uma obra de arte, resultado da colaboração da artista com um grupo de mulheres vítimas do conflito armado colombiano. Nesse sentido, destaca-se o revestimento do piso das galerias que compõem *Fragments*, composto pelo metal fundido proveniente das armas entregadas pela ex-guerrilha das FARC. Para construir a textura dos blocos, as colaboradoras de Salcedo produziram moldes a partir de placas de metal, sobre as quais desferiram diversos golpes. Nas duas iniciativas é possível identificar procedimentos da escultura que se apresentam como metáforas para a violência, colonial ou de gênero, constituindo-se como elementos fundamentais das propostas. Nesse sentido, tanto Escallón, ao inserir motivos europeus em árvores vivas num espaço associado a colonização, quanto Salcedo, ao oferecer uma espécie de experiência artística catártica para um grupo de mulheres, inscrevem nos processos físicos do fazer escultórico sentidos políticos diretamente relacionados com determinadas dimensões da violência.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte Contemporânea. Escultura. Violência. María Elvira Escallón. Doris Salcedo.



DORIS SALCEDO: MEMÓRIAS DA VIOLÊNCIA POLÍTICA

RAFAELA ALVES FERNANDES¹

¹ Mestranda do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP) /
rafa_a_fernandes@usp.br

RESUMO EXPANDIDO

Nas discussões em torno do papel da memória no contexto latino-americano parece haver certo consenso baseado na ideia de que a transformação da violência em memória representa o primeiro passo na direção da busca por justiça, e como todo trabalho, o trabalho da memória mostra-se historicamente árduo e prolongado, sempre atravessado por novos eventos e nunca homogêneo na forma como conduzido por cada sujeito ou grupo social. Na história recente da Colômbia surgem inúmeras outras dificuldades para a tão necessária elaboração do passado, como a impossibilidade do mínimo de distanciamento em relação à violência sofrida, primordial para que as palavras possam ocupar o espaço do silêncio por parte das vítimas, engendrando, individualmente, formas de simbolização da dor e, socialmente, rupturas na multiplicação progressiva dos conflitos. A pergunta crucial que se coloca é, portanto, como levar a cabo a premente exigência de elaboração do passado quando o passado não passa e o presente se impõe incessantemente? Interessa-nos particularmente analisar a dimensão estética e ética dessa problemática em intersecção com a função política que este trabalho da memória assume em um conjunto de obras de Doris Salcedo. Se a violência não cessa de criar imagens espetaculares situadas no campo da amnésia e da impotência, imagens incapazes de restituir qualquer traço de humanidade ao observador que as deseja e as consome freneticamente, para Salcedo, trata-se de substituir as imagens da violência por imagens memoriais que marquem os espaços conferindo dignidade às vítimas e proporcionando a experiência de uma contemplação silenciosa ao espectador, como o silêncio do luto. Embora não seja possível experienciar pelo outro, a artista enfrenta o dilema irresolúvel de narrar histórias de violência em terceira pessoa (*testis*) sem, no entanto, reafirmar a ilusão positivista de representar objetivamente o passado manifesto. Transitando entre diferentes mídias e linguagens, indo da escultura pós-minimalista à intervenção urbana que reúne multidões, podemos pensar nas obras de Salcedo como uma espécie de testemunho diferido, traduzido em formas visuais, em materiais e objetos que portam memórias de outrem. No entanto, quando apresentadas ao público, espera-se que elas convertam o próprio espectador em uma testemunha que acolhe a dor do outro e não o deixa sozinho com suas memórias.

PALAVRAS-CHAVE:

Doris Salcedo. Memória. Violência política. Elaboração do passado. Estética e política.

IMAGENS:



DORIS SALCEDO: *Sem título* [detalhe], c.1992.
Madeira, concreto e metal. Foto: Juan David Contreras.



DORIS SALCEDO: *Ação de luto*, 2007, Praça Bolívar, Bogotá.
24.000 velas. Foto: Nasty Days.



BUMERANGUES DA MEMÓRIA, OU DE SEUS APAGAMENTOS, NA ARTE NO BRASIL

FERNANDA BERNARDES ALBERTONI

PPGAV-EBA-UFRJ /fernanda.albertoni@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

No início dos anos 1950, em *Discurso sobre o colonialismo*, Aimé Césaire escrevia que “uma civilização que opta por fechar os olhos para seus problemas mais cruciais é uma civilização doente”. Segundo Césaire, todas as vezes que a violência colonial é perpetuada e se tolera isso, “uma gangrena se instala, um foco de infecção se espalha” e um veneno é inculcado nas veias de uma sociedade. Não seria surpresa, então, descobrir que a violência reaparece no coração dessa sociedade – como foi o caso do nazismo na Europa. Nesse sentido, Césaire se referiu ao retorno da violência colonial na forma do nazismo como um “*choc en retour*”, um “choque em retorno”.

Uma figura de metáfora similar, um “efeito bumerangue”, foi utilizada por Hannah Arendt para sugerir as conexões entre colonialismo e nazismo em seu livro *As Origens do Totalitarismo*. Examinando o pensamento desses dois autores, o crítico literário Michael Rothberg identifica as direcionalidades múltiplas de um efeito bumerangue, um arremesso que atinge um objeto e depois, em outra direção, outro, como uma imagem e conceito compartilhados nos discursos sobre o genocídio negro e judeu de Césaire e Arendt – o que Rothberg define como “memória multidirecional”. O conceito chama atenção para as transferências dinâmicas que ocorrem entre diferentes lugares, contextos e tempos no ato de lembrar – ou, como argumentaremos aqui, de esquecer.

Partindo da ideia de um efeito bumerangue tanto em termos de retorno da recorrente violência no Brasil, quanto no que diz respeito a trocas multidirecionais do campo da memória, ou, mais específico ao contexto do país, da amnésia, este artigo reflete sobre um circuito similar na história do Brasil e sobre como práticas da arte têm lidado com esses “choques em retorno” de um passado de violência colonial não sanado. Tomando momentos de radical violência que aparecem na escravidão colonial, na ditadura militar e na forma de um recorrente genocídio negro e indígena, proposições artísticas como dos artistas Jaime Lauriano e Clara Ianni vêm indicando a conexão entre esses pilares de violência e apagamentos da história e de memórias no Brasil. Examinando seus trabalhos, investigamos a possibilidade do bumerangue ser arremessado em sentido inverso no processo de exposição do esquecimento e do recalque de uma violência estrutural por parte dessas práticas artísticas, recriando um trajeto para reconstrução de memórias e de seus atos de cura.

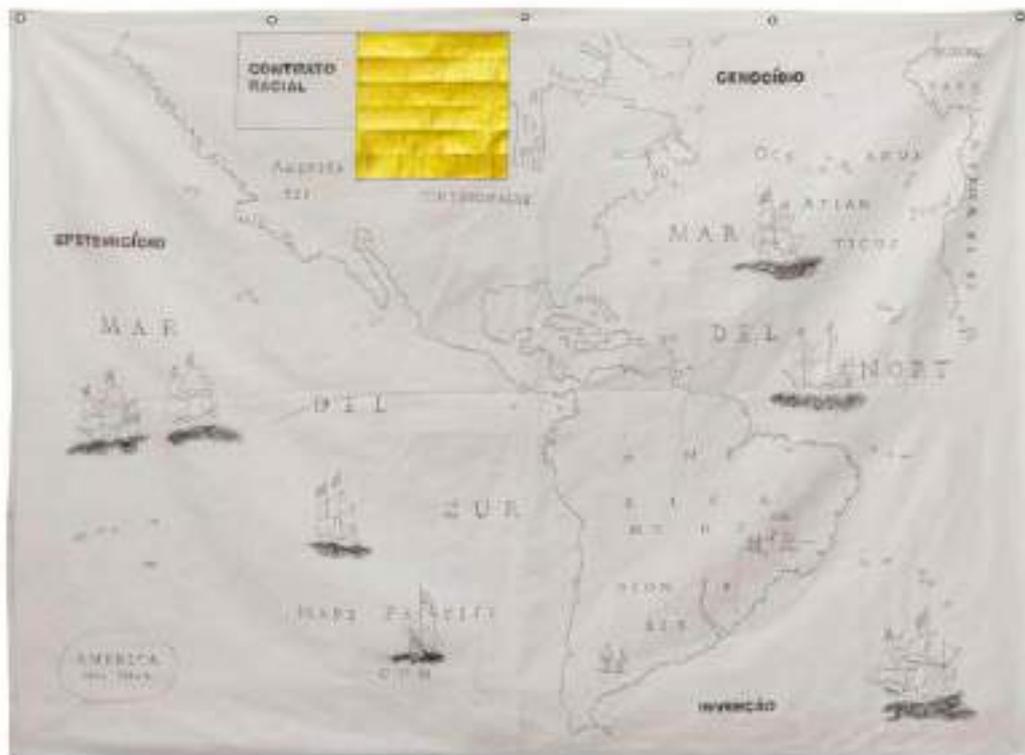
PALAVRAS-CHAVE:

Memória. Efeito bumerangue. Arte contemporânea. Brasil. Amnésia.

IMAGENS:



JAIME LAURIANO: *O Brasil*, 2014.
Still de vídeo, 18'56.
Fonte: jaimelauriano.com.



JAIME LAURIANO: *americae, nova tabula: invenção, epistemicídio, contrato racial e genocídio*, 2019.

Desenho feito com pomba preta e lápis dermatográfico sobre algodão branco, 150 x 200 cm.
Foto: Filipe Berndt. Fonte: jaimelauriano.com.



CLARA IANNI, em colaboração com DÉBORA MARIA DA SILVA: *Apelo*, 2014.
Vídeo.



ÉDER OLIVEIRA E A FACE DA VIOLÊNCIA

ADEMILTON AZEVEDO DE ARRUDA JÚNIOR

Programa de Pós-Graduação em Artes da UFRGS/ ademilton.arruda@ufrgs.com.br

RESUMO EXPANDIDO

A presente comunicação propõe analisar a série de pinturas intitulada “Pixel” de Éder Oliveira (Belém, 1983) mediante as ideias desenvolvidas por Judith Butler no ensaio “Vidas Precárias” (2019) e em paralelo com as concepções de violência formuladas por Hannah Arendt no livro “Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal” (1999). A mídia, desde os jornais impressos até aos noticiários de TV ou internet, tem como uma de suas principais finalidades nos informar sobre os acontecimentos do dia a dia da nossa cidade e do mundo, maneira na qual nos mantemos atualizados e conectados com os acontecimentos. No entanto, alguns veículos de comunicação abusam dessa prerrogativa e convertem a notícia em espetáculo. Atento às dinâmicas sociais do estado do Pará, onde nasceu e reside, o artista Éder Oliveira dialoga diretamente em suas obras com essa exposição midiática do “homem amazônico”, que em sua gênese é mestiço, caboclo, negro e índio. As suas pinturas partem de fotografias apropriadas do caderno de polícia dos jornais de grande circulação da capital Belém e, neste sentido, pode-se fazer uma reflexão sobre a temática da violência e sua banalização e exploração da imagem de pessoas em situação de vulnerabilidade. Os trabalhos de Oliveira trazem à luz também a problemática da exclusão social agravada e sustentada por padrões de pensamentos e discursos que se perpetuam no pensamento contemporâneo, ratificadas por parte da mídia e os veículos de comunicação que, com reportagens sensacionalistas, produzem determinados discursos que não correspondem à completude dos fatos. Isto traz como consequência a exposição das pessoas que estão à margem da sociedade, retratando-os como vilões, pessoas essas que na verdade são vítimas de um amplo sistema de vulnerabilidade. Assim, Éder Oliveira se utiliza de sua poética para dar notoriedade e ao mesmo tempo preservar, por intermédio de pixels, as faces daqueles que estão à margem da sociedade desigual. São as vítimas de um sistema deturpado que ao mesmo tempo é cruel e perverso, excluindo a grande maioria da sociedade paraense, residente em uma cidade que tem sofrido nas últimas décadas com a perpetuação da violência e da criminalidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Éder Oliveira. Violência. Pintura. Belém. Arte Contemporânea.

IMAGENS:



ÉDER OLIVEIRA: *Sem título (Série Pixel)*, c.2016.
Óleo sobre tela, 100 X 70 cm.
Fonte: www.ederoliveira.net



ÉDER OLIVEIRA: *Sem título (Série Pixel)*, c.2016.
Óleo sobre tela, 160 X 190 cm.
Fonte: www.ederoliveira.net.



“FODA-SE SUA CRENÇA”: ARTIVISMO TRAVESTI E DISCURSOS DE ÓDIO

MANOEL FLAVIO CHELES DA SILVA¹

¹ CEFET/RJ /manoel.silva@aluno.cefet-rj.br

RESUMO EXPANDIDO

No Brasil há uma correlação do Demônio com os "desviantes" nos espaços religiosos neopentecostais: trava-se neles uma guerra discursiva contra o Diabo em defesa de Deus. Essa violência reverberada por lideranças neopentecostais provoca enfrentamentos LGBTs através de ativismos que confrontam a cis-heteronorma, conforme aponta Colling no livro "Artivismos das dissidências sexuais e de gênero" (2019).

O mal foi e segue sendo atribuído àqueles que se desvirtuam de normativas cristãs, recaindo sobre o feminino, que simboliza o pecado, como pontua Magalhães em "O Diabo na arte e no imaginário ocidental" (2012). No contexto das igrejas neopentecostais o Diabo, ou o mal, é muitas vezes associado a uma categoria de entidade do sexo feminino, a Pomba-Gira. Em uma clara manifestação de intolerância religiosa, a Pomba-Gira, retirada das religiões de matriz africana, no neopentecostalismo deixa de ter um papel de mensageira entre o mundo físico e dos orixás, sendo ressignificada como uma entidade ligada ao demoníaco, e a principal responsável pelas ocorrências de "homossexualismos" e "lesbianismos" dentre os fiéis. Na performance "Diaba", a artista Urias incorpora vários elementos ligados a representação da Pomba-Gira, como uma forma de se afirmar travesti perante a sociedade, se percebendo no território do mal e usando disso para confrontar discursos sexistas, classistas e racistas.

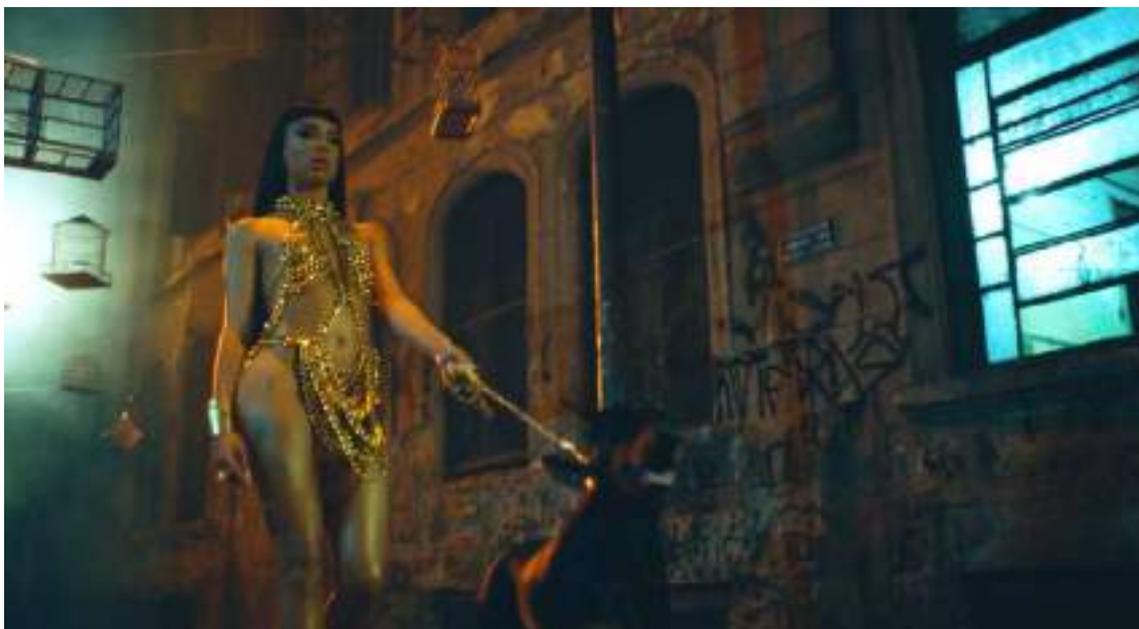
Para darmos conta da complexidade da performance artista "Diaba", de Urias, e dos discursos que a atravessam, fizemos uso da análise do discurso - visual, verbal e escrito - preconizado por Foucault, em "L'ordre du discours" (1971), e das propostas de Boris Groys, em ensaios como "On Art Activism" (2014), como arcabouço metodológico, por entendermos que a arte que Urias performa, responde aos mecanismos discursivos que posicionam pessoas como inferiores a partir de sua raça, gênero e sexualidade.

O objetivo de nosso paper é, portanto, apresentar uma análise da obra artista de Urias, "Diaba", por nós escolhida devido ao seu potencial de enfatizar as precarizações a que as travestis estão sujeitas. Diaba é uma resposta atijadora aos discursos de violência religiosa: "Sua permissão, nunca fez diferença/ Com toda educação/ Foda-se sua crença" (URIAS: Diaba, 2019).

PALAVRAS-CHAVE:

Artivismo. Urias. Diaba. Discurso LGBT.

IMAGENS:



URIAS: *Diaba*, 2019.
Fragmento da performance artivista "Diaba"
Fonte: https://youtu.be/_r83_ualtpM.



URIAS: *Diaba*, 2019.
Fragmento da performance artista "Diaba"
Fonte: https://youtu.be/_r83_ualtpM.



DO AFRO-ATLÂNTICO AO TRANSESTÉTICO: POÉTICAS DA VIOLÊNCIA EM JEAN-MICHEL BASQUIAT

HÉLIO RICARDO RAINHO¹

¹ Fundação Getúlio Vargas -Escola de Ciências Sociais / hrainho@globo.com

RESUMO EXPANDIDO

Articula-se neste estudo a poética do pintor afro-americano Jean-Michel Basquiat (1960-1988) integrada a um fluxo temporal a partir do qual se torna possível estabelecer um diálogo teleológico entre dois campos teóricos: o da arte afro-atlântica apresentada por Paul Gilroy como “contracultura da modernidade” (séculos XVIII-XIX) e o da visão niilista de Jean Baudrillard de uma arte contemporânea ou “pós-moderna” (a partir do século XX) teorizada como um fenômeno por ele denominado de “transestético”. Analisando imagens de obras selecionadas de Basquiat – em particular, algumas de suas *cabezas* - como relatos da violência de agentes sombrios e corpos anatomicamente desfigurados, o estudo propõe uma reflexão sobre como as narrativas imagéticas no campo das artes visuais tiveram nesse artista uma característica singular: o desenquadramento das formas, das linhas e cores como um remodelamento dos discursos até então estruturais dos agentes negros que anteriormente pavimentaram ideários afirmativos para afrodiaspóricos na América. Tal proposição enseja uma reflexão sobre a violência subjetivada no campo da arte como um potente instrumento discursivo para denunciar/confrontar estruturas e sistemas que promovem o apagamento de fatos e personagens para consolidar privilégios, dominações e lógicas de exclusão advindas de heranças coloniais. O percurso temporal considerado neste estudo aplica-se como um caminho metodológico para coligar a produção artística de Jean-Michel Basquiat não apenas como uma consequência histórica das lutas afirmativas dos agentes culturais negros que o antecederam, mas também para justificar a sua ruptura conceitual com os modelos até então engendrados, enfatizando o caráter disruptivo de sua arte, suas imagens e seus discursos; potencializando tais elementos como possíveis fomentadores de novas estratégias para os desafios deste tempo presente.

PALAVRAS-CHAVE:

Basquiat. Afrodiaspórico. Afro-atlântico. Transestético. Artes Visuais.

IMAGENS:



JEAN-MICHEL BASQUIAT: *Jim Crow*, c.1986.
Acrílico e lápis de graxa em madeira 205,3 x 244 x 4 cm.
Zurique: Galeria Bruno Bischofberger.
Fonte: Rede social Pinterest.



JEAN-MICHEL BASQUIAT: *Self-Portrait*, c.1984.
Acrílico e bastão de óleo sobre papel montado sobre tela 98.7 x 71.1 cm.
Coleção particular - Yoav Harlap - © The Estate of Jean-Michel Basquiat.
Nova York: Licenciado pela Artestar.
Fonte: Basquiat - Boom for the Real – Free Gallery Guide, 2018.



JEAN-MICHEL BASQUIAT: *La Hara*, c.1981.
Acrílico e bastão de óleo sobre madeira 183 x 121,5 cm.
Zurique: Galeria Bruno Bischofberger,
Fonte: Jean-Michel Basquiat and The Art of Storytelling (Italia: Taschen, 2020)



O ILU NÃO BATE MAIS: A IMAGEM DO SILÊNCIO, A MEMÓRIA DO HORROR

ANDERSON ALMEIDA¹

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul /andersondiego.almeida@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Em 1938, o pesquisador Gonçalves Fernandes esteve na cidade de Maceió, capital de Alagoas, pesquisando sobre religiões de matrizes africanas. Em suas andanças, percebeu que algo de estranho acontecera. Não se ouvia o som dos ilus nas casas de cultos, não se via os pais e mães de santos circulando pelas ruas. Era o silêncio do Quebra do Xangô, episódio que atacou os afamados xangôs alagoanos, na noite de 1º de fevereiro de 1912.

Naquele dia, o horror se espalhou por todo o estado, a ponto de muitos terreiros, principalmente os da capital, serem invadidos, religiosos presos, tendo seus pertences queimados nas fogueiras e outros levados para as delegacias, servindo de troféus. Era a implantação do silêncio, a proibição do credo, o ataque contra negros e negras que popularizavam a cidade católica que almejava ares industrializados.

Fernandes, tomado pela curiosidade, encontra cultos isolados, acontecendo no meio do mato, sem atabaques, sem pejis, sem as ferramentas necessárias para o rito. Era os resquícios do silêncio e do horror do quebra-quebra. O som das palmas, baixo, dava o tom da cerimônia. Numa mesa, segundo o pesquisador, poucas imagens, sendo a maioria de santos católicos. A ideia era camuflar da polícia, que já perseguia os xangôs há 26 anos. No cenário que parecia o fim, numa situação de pavor, Fernandes nomeia o que vira de “candomblé em silêncio”.

Este artigo se constrói nestas memórias, no entre do silêncio e do horror, nas imagens de religiosos que foram arrancados de suas casas, expostos como bandidos, violentados e humilhados nas ruas. É partindo desta contextualização que apresentaremos como o Quebra do Xangô, de 1912, reverberou até meados de 1950, mostrando objetos que foram apreendidos e fotografias de pais, mães e filhos de santos presos e, posteriormente, fotografados nas delegacias diante de seus objetos.

A estética do horror concretizava-se nas páginas dos noticiários e o silêncio dos terreiros tornara-se a aparente paz dos que pregavam Deus acima de todos e de tudo e o progresso a partir do fim da “raça negra”.

Com este artigo, queremos desvelar o silêncio posto, apontar tramas históricas que nos permitirão compreender os cenários e as intempéries de um período aterrorizante para as religiões de matrizes africanas. Sem dúvidas, é também uma maneira de entendermos um sagrado que, hoje, mesmo sob a proteção das leis, ainda é perseguido. Um horror que já dura, pelo menos, um século.

PALAVRAS-CHAVE:

Candomblé em silêncio. Quebra do Xangô. Objetos de terreiros. Memória afrorreligiosa.



Sem autoria. *Xangô Dadá*. Madeira. 46 x 8 cm. s/d.
Fonte: Acervo Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas



Sem autoria. *Religiosas presas e fotografadas por policiais, diante dos objetos de culto. 1930.*
Fotografia do Instituto Médico Legal de Maceió.
Fonte: Acervo de Gonçalves Fernandes.



“NADA PAROU QUEM SOMOS”: ARTISTAS INDÍGENAS E A NARRATIVA DA RESISTÊNCIA POR MEIO DA PERFORMANCE

BIANCA ANDRADE TINOCO¹

¹ Universidade de Brasília / biancatinoco@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Abordar a resistência em tempos sombrios, em um país como o Brasil, demanda uma leitura sobre as estratégias daqueles para os quais a ameaça governamental e sanitária dura mais de 500 anos. Subjugados na grande maioria, dizimados por pandemias, guerras, torturas, escravização e humilhações ao longo de gerações, os povos ancestrais localizados no território brasileiro possuem a violência registrada até no genoma dos habitantes do país, conforme indica a pesquisa DNA do Brasil (2019) da Universidade de São Paulo. Devido a uma série de construções herdadas da colonização, a intelectualidade do país, embora em geral se declare favorável aos direitos humanos e aos pleitos dos indígenas relativos ao reconhecimento civil e à demarcação de terras, não raro reproduz em discursos e representações uma postura simpática ao referencial branco ou de matriz europeia, em um comportamento de identificação com o “herói vencedor” similar ao descrito por Stephen Eisenman no livro *The Abu Ghraib effect* (2007).

No campo das artes visuais (um ambiente “estrangeiro” para os indígenas fora do contexto urbano, para os quais uma separação entre as artes ou destas com as demais expressões da vida muitas vezes não faz sentido), a produção de artistas dos povos originários foi classificada até recentemente como arte popular, naïf ou artesanato. A situação mudou parcialmente nas últimas décadas: um conjunto de indígenas conseguiu se inserir no sistema da arte contemporânea – como artistas, curadores, críticos acadêmicos – e contribuiu para a complexificação dos debates. Essa integração também foi operada por artistas de povos autóctones em países com passado de dominação colonial – citamos, entre outros, Bolívia, Guatemala, México, Estados Unidos e Austrália. Nesse sentido, e procurando compreender melhor essa aceitação mútua entre profissionais indígenas e arte contemporânea, nos aprofundaremos em performances ativadas por artistas indígenas dentro de instituições culturais brasileiras. Com foco em obras de Denilson Baniwa, Sallisa Rosa, Uýra Sodoma (Emerson Uýra) e Zahy Guajajara, buscaremos demonstrar como elas denunciam violências sofridas, exigem retratação e amplificam reivindicações.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte indígena. Arte contemporânea. Arte no Brasil. Performance. Sistema da arte.

IMAGENS:



DENILSON BANIWA: *Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*, 2018. Performance. Fonte: <https://www.behance.net/denilsonbaniwa>.



SALLISA ROSA: *Umuarama: Conversa ao pé da fogueira*, 2019. Performance. Museu de Arte da Pampulha. Fonte: <https://www.jaca.center/sallisa-rosa-br/>.



UÝRA SODOMA: *Conecto*, da série *Mil [Quase] Mortos*, 2019. Fotoperformance. Imagem: Matheus Belém. Fonte: <http://34.bienal.org.br/artistas/8298>.



DAS AVÓS: ROSANA PAULINO E A APROPRIAÇÃO FOTOGRAFICA DOS ARQUIVOS DA ESCRAVIDÃO

MAÍRA VIEIRA DE PAULA¹

¹ Aluna da Universidade de São Paulo / oemaildamaira@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Desde 2006, a artista Rosana Paulino se apropria em suas obras de fotografias do século XIX de pessoas negras escravizadas. Sua principal meta é evidenciar como a escravidão e seus legados definem a vida da população negra no país. Mas como contar a história de um processo que ainda não terminou? A resposta de Paulino é se engajar ativamente com e contra os arquivos da escravidão, tentando superar seus limites constitutivos – seus silêncios, sua materialidade fragmentária e sua violência estrutural. Diante de desafios similares, por sua vez, a historiadora Saidiya Hartman (2008) propõe a confecção de um tipo de narrativa histórica – nomeada “fabulação crítica” – que não se configura somente a partir de dados concretos presentes nos arquivos. Para ela, é necessário agir a contrapelo, por meio de uma estética narrativa regida pelo modo subjuntivo que, além de certezas, também expressa dúvidas, desejos e possibilidades de subversão. Com base no conceito de “fabulação crítica”, e com enfoque no papel desempenhado pela apropriação fotográfica, esta comunicação objetiva analisar os procedimentos criativos explorados por Paulino para criar a videoinstalação *Das avós* (2019), comissionada pela 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. Dentre os quais, destacam-se: 1 – As atividades de pesquisa e seleção fotográfica; 2 – As manipulações das materialidades das fotografias, que lhes conferiram um aspecto quase fetal, por meio do qual se tornavam visíveis apenas quando Charlene Bicalho as costurava sobre sua vestimenta (ela foi a artista que Paulino convidou para realizar a performance do vídeo); 3 – A justaposição e acúmulo das fotografias sobre o corpo de Bicalho; 4 – A escolha por dispor a videoinstalação em um ambiente escuro e individualizado dentro do espaço mais amplo da mostra; 4 – A projeção randômica e fugaz das imagens sobre o chão e as paredes da sala, e a projeção em *looping* do vídeo da referida performance. Considera-se que tal análise transdisciplinar e transnacional, em primeiro lugar, permite compreender melhor como, em *Das avós*, Paulino reflete criticamente sobre o papel sempre ofuscado que as mulheres negras tiveram na construção da história brasileira. Em segundo lugar, espera-se contribuir com os esforços de promoção de uma virada epistemológica nas práticas teórico-metodológicas da História da Arte que visam abarcar a multiplicidade das manifestações culturais globais, sem desconsiderar suas especificidades.

PALAVRAS-CHAVE:

Rosana Paulino. Apropriação fotográfica. *Das avós*. Fabulação crítica. Escravidão e pós-emancipação.

IMAGENS:



ROSANA PAULINO: *Das avós*, 2019 (detalhe).
 Videoinstalação em sete canais, 9min:11. Performer: Charlene Bicalho. Direção de vídeo e
 fotografia: Leandro Caproni.

Fonte: <https://youtu.be/9-V3n1cPnll>. Acesso em: 23 out. 2020.



ROSANA PAULINO: *Das avós*, 2019 (detalhe).
 Videoinstalação em sete canais, 9min:11. Performer: Charlene Bicalho. Direção de vídeo e
 fotografia: Leandro Caproni.

Fonte: <https://youtu.be/9-V3n1cPnll>. Acesso em: 23 out. 2020.



ROSANA PAULINO: *Das avós*, 2019 (detalhe).
Videoinstalação em sete canais, 9min:11. Performer: Charlene Bicalho. Direção de vídeo e
fotografia: Leandro Caproni.
Fonte: <https://youtu.be/9-V3n1cPnll>. Acesso em: 23 out. 2020.



PROCESSOS CURATORIAIS, INSTITUCIONALIDADES E A VIOLÊNCIA “NEM TÃO SIMBÓLICA ASSIM”

ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO¹

¹ PPGAV - UFRGS/ ana_albanidecarvalho@yahoo.com.br

RESUMO EXPANDIDO

O artigo se propõe a refletir sobre os processos curatoriais contemporâneos indagando sobre as possíveis ferramentas e procedimentos mais eficazes em uma perspectiva da crítica decolonial. Ao convocar a ideia de eficácia – que em si, talvez comporte um certo grau de violência meritocrática – penso de alguma forma alinhada com a proposição de Jacques Rancière, quando este sinaliza a necessidade de investir em práticas que afetem e modifiquem as posições consolidadas e canônicas do mundo da arte, o qual espelha as hierarquias sociais e culturais vigentes no sistema do mundo capitalista em suas relações de poder político, econômico, cultural, epistêmico. Ao propor uma contribuição teórica ao pensamento curatorial sob o viés das teorias críticas da decolonialidade, considera-se as relações de força e poder que na lógica de funcionamento do campo da arte geram subalternidades entre agentes, histórias e públicos. Assim, na perspectiva da violência (nem tão) simbólica, nos vinculamos ao pensamento de Judith Butler (*Vida Precária*, 2019) sobre as vulnerabilidades e sobre o que pode ou não ser mostrado publicamente, enquanto algo conexo à imagem intolerável de Rancière. O interesse deste artigo também se direciona a pensar sobre o lugar da curadoria no campo cultural contemporâneo, a luz do chamado giro decolonial – enquanto projeto ético-político e epistêmico em curso – e o fato de que os mecanismos que configuram as estruturas de poder no campo da arte são suficientemente estruturados e estruturantes, tornando o trabalho de decolonizar o conhecimento e suas formas de percepção algo bastante difícil de realizar em termos efetivos. Nestes termos, indaga-se sobre as relações entre as práticas e o pensamento curatorial e as narrativas da história da arte, em uma perspectiva sistêmica, conjecturando sobre o alcance, o sucesso e o fracasso de algumas proposições, entre os projetos expositivos desejados e o que realmente pode ser realizado, dadas às circunstâncias e constrangimentos de ordem institucional, materiais ou de condições de trabalho. Por fim, a comunicação proposta concentra-se em pensar tanto a partir do “como se faz” – isto é, de um ponto de vista metodológico -, quanto em termos dos possíveis “efeitos da curadoria”, sejam estes efeitos pensados em relação às percepções dos diferentes segmentos de público, em relação ao reposicionamento dos artistas em termos de reconhecimento e visibilidade, seja do ponto de vista das narrativas da história da arte.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

Arte contemporânea. Curadoria. Violência simbólica. Decolonial. Sistema da arte.



ATIVISMOS CURATORIAIS E OS EPISTEMICÍDIOS DA HISTÓRIA DA ARTE

MARCO ANTÔNIO VIEIRA¹

¹ Docente Pós-Graduação UEL (Direção de Arte: Design e Comunicação), UniBH (Moda e Inovação) e UNYLEYA/F/508 (Fotografia como Suporte para a Imaginação), marcoantoniorvieira@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A ordem eurocêntrica patriarcal branca hétero e cisnormativa operou longamente como a provedora do eixo paradigmático em torno do qual as pretensas e falaciosas neutralidade e universalidade da arte ocidental se estruturaram e comandaram o campo de saber nomeado “História da Arte”. As relações e tensões entre os campos curatorial e da teoria e história da arte fornecem-nos o motivo de uma investigação que intenta desnudar a arquitetura simbólica de violências sob a forma de exclusão e silenciamento que marcam a arte no Ocidente. Os ativismos curatoriais, que irrompem de maneira mais nítida, a partir da década de 80 do século XX, articulam-se como iniciativas de reparação e restituição capazes, ao menos em tese, de escrever uma *outridade* da História da Arte.

Este texto pretende investigar o funcionamento epistêmico e discursivo de exposições em que uma suposta subalternidade invisibilizada pelo Sistema das Artes Ocidental é acionada com vistas a dar a ver outras histórias da arte que possam enfrentar, por meio dessa *mostração* que é o evento expositivo e o pensamento que ele encerra, essas intervenções ativistas nas margens do terreno da História e Sistema da Arte.

A paisagem curatorial contemporânea ativista, tanto no Norte como no Sul Globais, testemunha, desde a virada do século, seu aparente sequestro pela figura operatória da *transhistoricidade*, ou, segundo Mieke Bal, *interhistoricidade*,

que põe em xeque a linearidade diacrônica e a circunscrição *eucrônica* dos objetos, fenômenos e manifestações que integram o repertório da práxis curatorial.

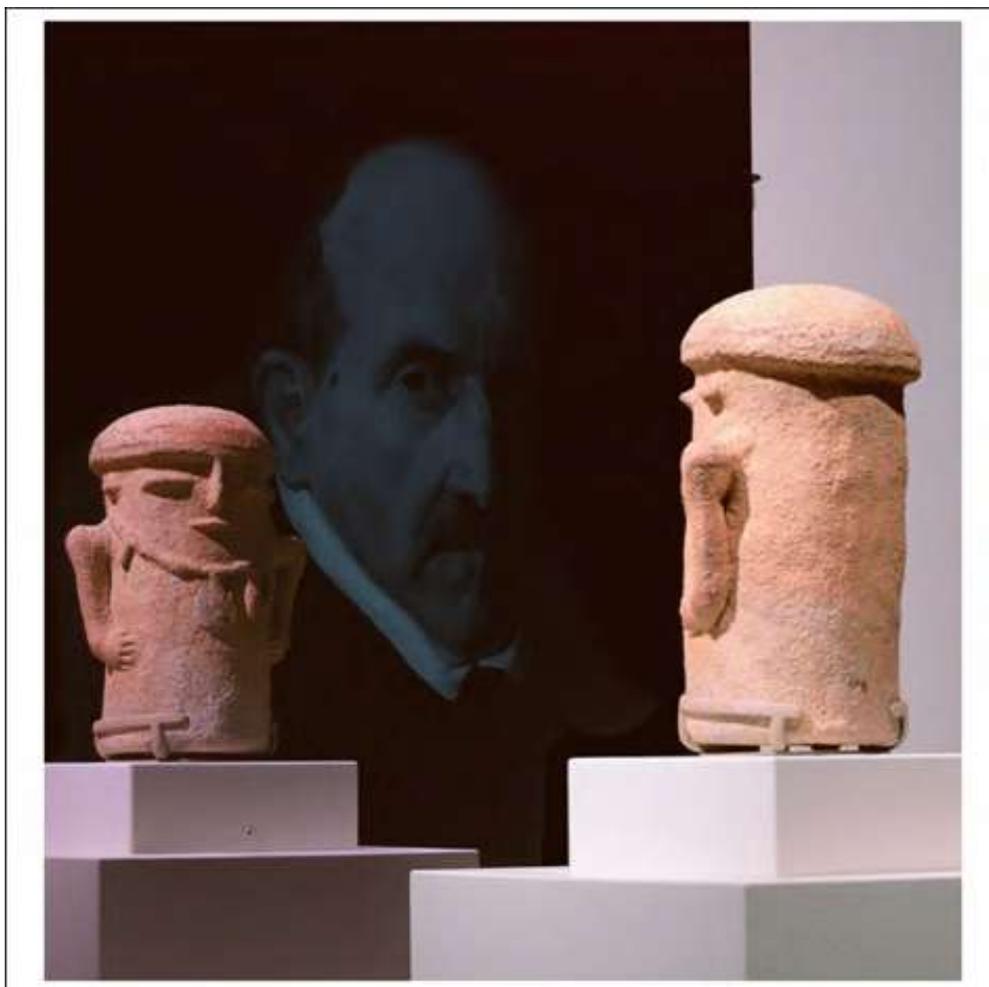
Interessa-nos igualmente o que estas proposições curatoriais implicam como abertura do campo das Artes Visuais para os atravessamentos interdisciplinares, contribuindo para uma verdadeira polilogia – a capacidade para discorrer sobre assuntos muito distintos- que passa a pautar a abordagem crítico-analítica da práxis curatorial, em que se problematiza a própria natureza ontológica, em outras palavras, a definição mesmo de “arte” e de quem a pode legitimamente produzir.

Pensar os regimes curatoriais contemporâneos que comunguem de princípios *interhistóricos* e ativistas, a partir de um eixo tensional em que se problematizem as determinações históricas a pesar sobre o museu, como figura que materializa uma determinada visão de arte e de história- essencialmente colonialista em sua genealogia- constitui-se como uma demanda irrecusável se o que se intenta é o desnudamento do esqueleto dos mecanismos de funcionamento discursivo de aproximações mais desestabilizadoras no campo atual da curadoria, em que se possa compreender a dimensão viva e indeterminada do passado quando se abole a perspectiva “separatista” que domina a História da Arte Ocidental, calcada em períodos, movimentos e na noção “moderna” de arte

PALAVRAS-CHAVE:

Ativismos Curatoriais. História da Arte. Teoria da Arte. Epistemicídio.

IMAGENS:



Pedro Lasch, *Espelho Negro*, 2008
Instalação com folhas de vidro negro e obras da coleção permanente do Museu Nasher
EUA



Fred Wilson [curadoria], *Mining the Museum*, 4 abril, 1992- 28 fevereiro, 1993
Maryland Historical Society, Baltimore, EUA.



Nelson E. Fory Ferreira, *La historia nuestra, caballero*, 2008.
Intervenção pública no centro histórico de Cartagena



O BOICOTE À BIENAL DE SÃO PAULO EM 1969: UM PROTESTO DUPLAMENTE COMBATIDO

CAROLINE SAUT SCHROEDER¹

¹ Mestre (USP) e Doutora (UDESC) em Artes Visuais,
pesquisadora independente / carol@carolschroeder.com.br

RESUMO EXPANDIDO

Ao final dos anos de 1960, após a instauração do AI-5, um boicote internacional ganhou impulso afetando diretamente a organização da X Bienal de São Paulo, com o intuito de denunciar o autoritarismo do regime civil-militar e as insuficiências na direção da FBSP. Essa manifestação política, impulsionada por um grupo de artistas e intelectuais, propagou-se rapidamente alcançando diversos países, provocando uma série de cancelamentos e recusas à participação na mostra de 1969.

Se a imprensa, de modo geral, estava sob o controle da censura, sem condições de dar ampla cobertura às ações autoritárias do governo ditatorial, bem como aos avanços do boicote internacional à X Bienal, o dossiê *Non a la Biennale de São Paulo* seguia no contrafluxo, divulgando informações sobre a censura e a perseguição a artistas e intelectuais, desmontando discursos oficiais, estimulando a consciência crítica, reivindicando a participação e a tomada de posição frente aos acontecimentos no Brasil.

Ao afetar a organização da X Bienal, o protesto coletivo interferiu nas relações internacionais, na política cultural entre nações, já que o formato bienal se constituía por vias oficiais. Sendo assim, o boicote foi duplamente combatido, pela FBSP e também pelo regime civil-militar. Enquanto a FBSP reagia enviando novos convites, renegociando participações internacionais com o apoio do Itamaraty, o DSIEC (Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Educação e Cultura), que era subordinado ao SNI (Serviço Nacional de Informação), empreendia uma investigação para identificar os autores e estancar o protesto. Ao final, um relatório confidencial foi redigido, com nomes e informações, porém minimizando os efeitos da manifestação.

PALAVRAS-CHAVE:

Ditadura civil-militar. Censura. Boicote à Bienal.



AQUILO QUE ERA PEDRA, SANGROU: O MONUMENTO ÀS BANDEIRAS, DE VICTOR BRECHERET

THAÍS CHANG WALDMAN

Pesquisadora de pós-doutorado no Museu Paulista da USP
tatawald@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

O *Monumento às bandeiras*, de Victor Brecheret (1894-1955), foi projetado inicialmente em 1920, por ocasião das comemorações paulistas do Centenário da Independência do Brasil, e inaugurado apenas em 1953, às vésperas do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo. Esboçado com o apoio de diversos intelectuais e artistas envolvidos na realização da Semana de Arte Moderna de 1922, ele ainda hoje ocupa quase toda a praça Armando de Salles Oliveira, na entrada do parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo, com seus cerca de 45 metros de comprimento, posicionado como se partisse rumo ao Jaraguá, ponto focal das antigas bandeiras, território ocupado pelos guarani desde pelo menos os anos 1950.

Sobreposição de blocos de granito, nos termos de Brecheret, o *Monumento às bandeiras* sobrepõe também diversas camadas de tensões e disputas. Trata-se de uma obra que, desde seu projeto inicial, concentra significações discordantes, permitindo pensar em temporalidades justapostas. Lembremos que, nos anos 2010, a cabeça de alguns de seus personagens foi coberta por tinta vermelha durante a Semana Nacional de Mobilização Indígena. Aquilo que era pedra “sangrou”, defende o guarani mbya Marcos Tupã, transformando-se no *Monumento à resistência guarani*. Nessa ocasião, Tupã se indaga: “Que tipo de sociedade realiza tributos a genocidas diante de seus sobreviventes?”.

Longe de ser estático, o *Monumento às bandeiras* adquire significados distintos, no tempo e no espaço, passando por constantes transformações e apropriações, e imprimindo novas direções e sentidos à história. Marcada por uma multiplicidade de embates e sentidos, essa obra habita diferentes memórias e transita entre diversos usos, reações e interpretações. Por meio de seus movimentos, este trabalho procura friccionar distintas narrativas e temporalidades.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

Monumentos às bandeiras. Bandeirantes. Arte e imaginário urbanos. São Paulo.

IMAGENS:



Monumento à resistência guarani, 2013.
Crédito fotográfico: Ian Packer



PEDRO VASQUEZ: Sem Título, 1987.
Fotografia PB, 20,7 x 30,3 cm.
Fonte: mnba.gov.br.



‘LA PRISE DE LA SMALAH D'ABD-EL-KADER’ DE HORACE VERNET E A REALIDADE SOMBRIA DA CAMPANHA FRANCESA NA ARGÉLIA (1840)

CAMILA DAZZI¹

¹ Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro (CEFET-RJ)

RESUMO EXPANDIDO

As campanhas de guerra ocorridas no Norte da África no século XIX possibilitaram que o ‘mundo muçulmano’ fosse conhecido de perto por um significativo número de artistas. Muitos deles foram, a pedido de seus países, registrar os eventos de maior impacto para posteriormente plasmá-los em telas de teor heroizante, prestando um serviço ao processo de invasão e dominação desses territórios. Essas pinturas de guerra, que nos levam a indagar sobre a relação entre arte e violência, são parte essencial do que se convencionou chamar de Orientalismo, e constituem, seguramente, o seu lado mais sombrio. O pintor francês Horace Vernet merece destaque nesse contexto não somente pelo nível de banalização da violência contido em suas obras, mas igualmente pela sua atuação como colecionador de restos humanos, compreendidos no contexto das conquistas coloniais como troféus militares, prática recentemente revelada em artigo de Jennifer Sessions, “Horace Vernet’s Tête Arabe: The Artist as Colonial Collector” (2020).

A tela de Vernet *La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader* nos dá um vislumbre da força destrutiva da tática de guerra total da França na Argélia, a *razzia*, ainda que alguns de seus aspectos mais brutais estejam minimizados. O pintor nos apresenta os argelinos como atrasados, cruéis e impotentes, destinados à derrota, enquanto que os franceses aparecem representados como superiores e vitoriosos. Um modo de representação que tinha como intuito despertar um sentimento generalizado de exaltação patriótica e justificar aos franceses a necessidade da intervenção militar no Norte da África, como bem percebe Katie Hornstein em “The Perils of Art and Politics” (2018).

Para realizarmos a análise da tela *La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader* empreendemos a revisão da fortuna crítica recente sobre a tela e seu autor, bem como de fontes primárias de época, como críticas de arte publicadas em jornais francês e o *livret* explicativo do *Salon* de 1845. Para compreendermos a atuação de Vernet como colecionador colonial fizemos uso das propostas preconizadas por Albert Memmi em seu emblemático livro “The Colonizer and the Colonized” (1957).

Acreditamos que a análise da produção de Vernet ligada à campanha da Argélia nos ajuda a compreender, desconstruir e ressignificar os estereótipos que perduram até hoje em relação ao Oriente, frequentemente associados ao extremismo religioso e aos ataques terroristas de grupos islâmicos, bem como o discurso Ocidental de intervenção nesses territórios, na prática tão violento quanto as guerras de conquista coloniais.

PALAVRAS-CHAVE:

Orientalismo. La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader. Horace Vernet. Guerras coloniais.

IMAGENS:



HORACE VERNET: La prise de la smala d'Abd el-Kader, 1845. Óleo sobre tela, 4,89x21,39 m. Versailles, Palácio de Versailles, Salle de la Smalah.
Fonte: <https://books.openedition.org/editionsmslh/24422>



HORACE VERNET: La prise de la smala d'Abd el-Kader (DETALHE), 1845.
Óleo sobre tela, 4,89 x 21,39 m. Versailles, Palácio de Versailles, Salle de la Smalah.
Fonte: <https://books.openedition.org/editionsmslh/24422>



HORACE VERNET: La prise de la smala d'Abd el-Kader (DETALHES), 1845.
Óleo sobre tela, 4,89 x 21,39 m. Versalhes, Palácio de Versalhes, Salle de la Smalah.
Fonte: <https://books.openedition.org/editionsmsh/24422>



ICONOGRAFIA POLÍTICA NA ASSÍRIA: ENTRE REMEMORAÇÃO E ICONOCLASMO

KATIA M.P. POZZER¹

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul/katia.pozzer@ufrgs.br

Os relevos assírios constituem um dos mais ricos conjuntos iconográficos da arte mesopotâmica. Ao longo de mais de dois séculos os monarcas assírios desenvolveram a prática cultural de criação de relevos monumentais, que recobriam as paredes internas dos palácios, contendo uma narrativa histórica idealizada e sua estava associada ao momento político de construção de grandes impérios.

Nesta comunicação analisaremos o relevo conhecido como "O Banquete sob a Videira", considerado um dos mais memoráveis e enigmáticos da arte do antigo Oriente Próximo e que se encontrava em uma sala do palácio sudoeste de Senaqueribe, na cidade de Nínive, atual Iraque. Trata-se de uma narrativa histórica de rara beleza, ambientada em um jardim, onde o rei Assurbanipal e sua esposa, a rainha Aššur-šarrat, participam de um banquete sob uma videira carregada de frutos. Contudo, ao olharmos atentamente para o relevo, observamos uma cabeça pendurada em uma árvore. Trata-se de Teumman, o rei do Elão, que estava em guerra com a Assíria e que fora decapitado no meio da batalha de Til-Tuba, em 653 AEC. Sua cabeça foi levada, como um troféu, em um carro de guerra para o palácio em Nínive a fim de compor a ornamentação do banquete comemorativo da vitória assíria. Podemos ainda observar que parte do relevo - o rosto e as mãos do rei e de sua consorte -, sofreram uma ação iconoclasta. A cena contém dois níveis de violência, uma pela inclusão outra por apagamento. A mutilação dos corpos, uma prática atestada em todo o Oriente antigo, revela um discurso sobre a violência em tempos de guerra. Já o iconoclasmo perpetrado contra o relevo evidencia a tentativa de apagamento da memória deste evento e o desejo expresso de levar estes personagens ao esquecimento da história.

Segundo a ideia da representação visual na Mesopotâmia, o significante era capaz de recordar o significado direto, isto é, uma imagem mental, onde cada signo, possuía, ao mesmo tempo, um valor pictográfico e fonético e teria o potencial de evocar outros referentes. Assim, a imagem não era uma réplica natural, mas sim um código acordado, sujeito a um processo de mediação cultural, uma representação idealizada da realidade. Partindo dessa ideia, propomos analisar o relevo do "Banquete sob a Videira".

PALAVRAS-CHAVE:

Arte Oriental. Mesopotâmia. Iconografia. Iconoclastia. Assíria.

IMAGENS:



O Banquete sob a Videira. c. 668-631 AEC.

Alabastro, 134 X 153 cm.

Kouyunjik (Nínive), Iraque.

Londres, Museu Britânico.

© The Trustees of the British Museum

Fonte: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/237000001>



COLONIALISMO E ORIENTALISMO NAS FOTOGRAFIAS DE SHADI GHADIRIAN

DANILO PIERMATEI¹

¹ Universidade de Brasília / danilopiermatei@gmail.com

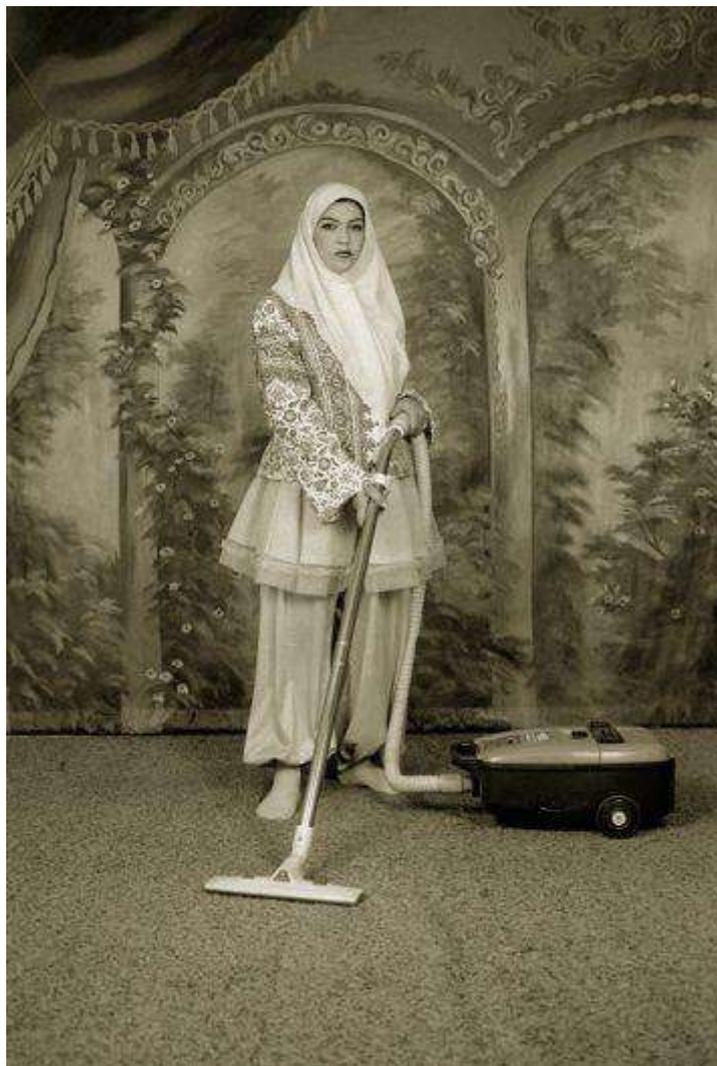
RESUMO EXPANDIDO

A fronteira entre o Ocidente e o Oriente, tensionada pelos conflitos mais recentes no Oriente Médio como a guerra civil na Síria, os conflitos entre Israel e Palestina ou as constantes ameaças entre Estados Unidos e Irã, cria um imaginário sobre o outro lado, muitas vezes distorcido pelas operações militares nos territórios orientais e alimentado por uma cobertura midiática que favorece uma das narrativas dessa geopolítica. Assim, reproduzimos aqui nos trópicos, por meio dessas imagens de terror e violência, uma impressão carregada de conceitos rasos daqueles que vivem em países localizados nessa região. Mas quando esse outro tão estranho se aproxima de nós, talvez possa nos revelar uma outra imagem desse lugar. Nesse encontro, talvez possamos pensar sobre nós mesmos, sobre como enxergamos o outro. O artigo analisa parte da produção da artista iraniana Shadi Ghadirian, tendo como ponto de partida a sua série *Qajar* que faz referência à dinastia túrquica que governou o Irã entre os séculos XVIII e XX, período em que os persas enfrentavam a disputa de seu território entre britânicos e russos. As imagens da artista, que à primeira vista parecem fotografias antigas, auxiliam na compreensão das transições políticas ocorridas no país, desde o período monárquico até a revolução islâmica. As imagens dessa série fazem referência à representação da mulher nas fotografias de estúdio do século XIX e XX, porém, as jovens iranianas retratadas vestem trajés usados atualmente e portam objetos diversos que dizem algo do consumo e da vida cotidiana nesse lugar. A confusão temporal que surge nessas imagens ressoa numa discussão que percorre o colonialismo e o orientalismo. Já na série fotográfica *Nil-nil*, a artista resgata memórias da guerra Irã-Iraque, ocorrida na década de 1980, e compõe cenas cotidianas domésticas com resquícios de materiais bélicos. Nesse trabalho, a artista aponta a participação das mulheres na guerra, expondo não somente o sofrimento trazido à vida dos civis como também uma reflexão sobre o olhar do feminismo no Oriente. Por fim, a escolha desses trabalhos pode contribuir no debate sobre os estereótipos que lançamos sobre o Oriente Médio pela interpretação ou categorias que cercam o trabalho da artista pelo seu lugar de origem em algumas de suas participações em exposições internacionais.

PALAVRAS-CHAVE:

Feminismo. Fotografia. Irã. Orientalismo.

IMAGEM:



SHADI GHADIRIAN: *Qajar*, 1998.
Fotografia, 60 X 90 cm.
Fonte: www.shadighadirian.com



SHADI GHADIRIAN: *Nil-nil*, 2008.
Fotografia, 76 X 114 cm.
Fonte: www.shadighadirian.com



BÁRBARA DIVERSÃO: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA TAUROMAQUIA DE GOYA

ÉRICA BOCCARDO BURINI¹

¹ Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências da
Universidade Estadual de Campinas/ erica.burini@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A violência parece, ao olhar contemporâneo, inerente às touradas e também inseparável de sua representação. Parte dessa construção se dá pelo impacto causado pelas obras de Francisco Goya até a atualidade. No entanto, no início do século XIX na Espanha, a tauromaquia de maior sucesso comercial parece ser sua total antítese. Trata-se da *Colección de las principales suertes de una corrida de toros* de Antonio Carnicero, publicada entre 1787 e 1790. Nas 13 composições, as *suertes* são apresentadas como uma prática segura, mediada por convenções, assim como o desenho descritivo das figuras, cujos gestos e movimentos, como repertório de reações, ganham ares de manual. A série de Carnicero é amplamente copiada e a sua divulgação aumenta com a 2^a edição do tratado *Tauromaquia o arte de torear a caballo y a pie*, assinado pelo toureiro Pepe Illo. Datada de 1804, essa edição é ilustrada por 30 gravuras e muitas delas repetem composições de Carnicero. O tratado formaliza com regras fixas o toureiro a pé, que se profissionaliza. Ao invés de apresentar figuras anônimas em cenários ideais, as imagens de Goya, repletas de contrastes – *sol y sombra*, como nas praças de touros – remetem, muitas vezes, a toureiros célebres, personagens históricas, e acontecimentos trágicos de comoção popular. São momentos em que a prática escapou à regra, como a representação da morte de Pepe Illo que encerra a série. A Tauromaquia de Goya veio a público em 1816, passada a brutal Guerra Peninsular, a expulsão de José Bonaparte, a restauração de Fernando VII, e, com este, restabelecida a Inquisição e a regulação da imprensa, incluindo as gravuras. Essa conjuntura crítica também deu origem às mais pungentes representações de denúncia: os Desastres da Guerra. O touro e as touradas aparecem em gravuras satíricas populares como símbolos da Espanha e da guerra napoleônica, acionando mais leituras para a série taurina de Goya, cujo tema, tido como autenticamente nacional, também serve para dissipar as suspeitas de colaboração com o regime napoleônico. É proposta a análise da representação da violência na Tauromaquia de Goya, entendendo que esse aspecto não é universal, mas situado histórico, social, e culturalmente, e refletido nas imagens, por isso, serão empreendidas comparações, visando evidenciar o contraste com a iconografia circulante na época, especialmente a *Colección* de Carnicero; e visando evidenciar a semelhança com outras obras do mesmo artista, sobretudo a série Desastres da Guerra.

PALAVRAS-CHAVE:

Tauromaquia. Francisco Goya. Gravura em metal. Violência.

IMAGENS:



ANTONIO CARNICERO: *Colección de las principales suertes de una corrida de toros, X,*
1790.

Água-forte e buril, 28 X 40 cm.
Ávila, Biblioteca Pública de Ávila.
Fonte: bibliotecadigita.jcyl.es.



FRANCISCO GOYA: *Desjarrete de la canalla con lanzas, medias-lunas, banderillas y otras armas, Tauromaquia, 12, 1814-1816 (1ª edição, 1816).*
Água-tinta, água-forte, ponta seca e brunidor, 30 X 40,9 cm.
Madri, Museo del Prado.
Fonte: goyaenelprado.es.



FRANCISCO GOYA: *Populacho*, *Desastres da Guerra*, 28, 1810-1814 (1ª edição, 1863).
Água-tinta, água-forte, ponta seca, buril e brunidor, 24,9 X 34,2 cm.
Madri, Museo del Prado.
Fonte: goyaenelprado.es.



AUTORRETRATOS FOTOGRÁFICOS: TENSIONAMENTOS COM OS CÓDIGOS IDEALIZADORES DO CORPO FEMININO

NIURA A. LEGRAMANTE RIBEIRO¹

¹PPGAV/UFRGS/CBHA

RESUMO EXPANDIDO

O artigo pretende problematizar as construções sociais sobre identidades a partir de autorretratos produzidos por mulheres em fotografias contemporâneas que se colocam como forma de resistências a modelos opressores. Corresponder aos códigos idealizadores do corpo feminino tem sido, ao longo dos anos, um tipo de arbitrariedade propagada pela mídia, corroborado pela publicidade a serviço do comércio e da indústria, pela história da arte e pela expectativa do olhar masculino. A visão cultivada de determinadas tipologias de beleza resultou na produção de corpos desnaturalizados como as vênus nas pinturas que mais pareciam mármore brancos ou na história dos nus eróticos das fotografias no século XIX que eram retocados em laboratórios para excluir as marcas do tempo. Primeiramente, os ateliês fotográficos empregavam pintores especializados em retratos para realizar o embelezamento dos corpos; posteriormente, os programas de edição de imagens deram continuidade à criação de corpos ficcionalizados para atingir determinados modelos de perfeição e replicar tal desejo. As estigmatizações de violências que as mulheres sofrem são muitas: o envelhecimento, a obesidade, a questão racial, o assédio físico e moral e o corpo assassinado. Como a imagem tem um alto poder de persuasão difundindo-se imediatamente, sobretudo em redes sociais e em outras mídias, alimenta imaginários que ainda creem no antigo poder de verossimilhança atribuído à fotografia quando de seu surgimento. Resistir para se posicionar contra as violências corporais e psicológicas desnudando preconceitos tem sido uma estratégia encontrada nos autorretratos fotográficos de determinadas artistas atuantes em vários países, cujas obras serão analisadas como estudos de casos. As obras mostram: olhares discriminatórios para corpos obesos; marcas do tempo no processo de envelhecimento; corpos negros e as questões identitárias; corpos e objetos cotidianos como estereótipos do universo da mulher; violências mortais com corpos femininos. As narrativas de suas existências contam as suas histórias individuais que também são biografias coletivas. Para tratar dos discursos plásticos autorrepresentativos serão considerados autores e suas reflexões, como: Phillippe Lejeune e autobiografias; Naomi Wolf e o mito da beleza; John Tagg e o peso das representações; Annateresa Fabris e identidades, poses e autorretratos; Djamila Ribeiro e o feminismo negro; Regilene Sarzi-Ribeiro e corpo feminino como contemplação

e as mídias; John Pulz e meios do corpo e a sociedade de consumo. Ao se distanciarem da condição de objeto e de musa procuram mostrar o que tem sido silenciado por determinismos sociais e agem como uma forma de resistência do corpo como propriedade.

PALAVRAS-CHAVE

Autorretratos. Corpo. Mulheres. Resistências. Fotografia.



UM OLHAR SOBRE SI: O ATO PERFORMATIVO DE PINTORAS EM SEUS AUTORRETRATOS DA RENASCENÇA ATÉ SECULO XVIII

STEPHANIE DAHN BATISTA¹

¹ Professora da Universidade Federal do Paraná (UFPR)/ sdahnbatista@ufpr.br

Esta comunicação discute autorretratos de artista mulheres desde a Renascença até o século XVIII analisando suas estratégias de visibilidade e resistência por meio da auto-encenação. Com o artigo canônico de Linda Nochlin “Porque não houve grandes artistas mulheres?” (1971) que, aliás, comemora 50 anos, se iniciou um olhar crítico no âmbito da História da Arte sobre as memórias silenciadas da produção artística de artista mulheres e até hoje permanece a tarefa da revisão radical dessa obliteração violenta e sistêmica nesta disciplina. O autorretrato é considerado, desde o Renascimento um gênero autônomo de pintura com suas iconografias estabelecidas por artistas como Da Vinci, Dürer e Rembrandt enquanto gênio e criador vinculado a valores universais e absolutos. Através das mídias o corpo e sua parte especial, o rosto, se torna uma construção midiática nas sociedades modernas ocidentais que recebe sua designação nos discursos verbais e visuais. J. Butler (1993) define a identidade não como substância fixa, mas sim como efeito de discursos e uma prática de significações. Identidade como um processo decorrente de *mis-em-scene* atendendo os modelos genereficados. Esta gender performance na sua diversidade é a base da auto-encenação na qual a face com suas expressões assume um ponto central depositando ideias do/da a artista sobre suas ambições sócias, sua dignidade na arte e seu caráter intelectual.

Quais são as estratégias das artistas mulheres diante da violência simbólica de aniquilação histórica, especificamente na representação de si mesma? Os autoretratos de artistas mulheres mostram outro repertório de apresentação do que dos seus colegas masculinos devido a condição social, ter acesso a espaços específicos, de estar excluída da formação profissional com

conhecimento acadêmico até segunda metade do século XIX. O ambiente do campo simbólico se configurou de forma diferente, generificada, para as mulheres na produção artística. Isso impacta como a identidade da pintora se coloca em representação e quais são os discursos inscritos de forma consciente neste ato performativo. Destarte, a artista se encontrava numa posição com expectativas diametralmente opostas sabendo que sua pintura será minuciosamente analisada e seriamente avaliada: o autorretrato precisava atender de um lado o que a sociedade esperava desse ser mulher e do outro, o que a cena artística esperava de uma obra de arte de alta qualidade. Uma análise dos autorretratos permite dizer que as artistas reagiram com estratégia e defesa inteligentes à essas expectativas. Sob a perspectiva de gênero (J.Scott), e o termo da performatividade de Butler discuto as inscrições discursivas nos autorretratos de C. von Hemessen (1528-1587), S. Anguissola, (1532-1625), L. Fontana (1552-1614), A. Gentellschi (1593-1652), M. Beale (1633-1699), J. Leyster (1609-1660), L. É. Vigée Le Brun (1755 – 1842) e A. Labille Guiard (1749-1803).

PALAVRAS-CHAVE:

Artistas mulheres. Autorretratos. Século XVI a XVIII. Estudos de gênero.

Imagens:



Sofonisba Anguissola, autorretrato, 1556, óleo sobre tela, 66 x 57 cm, Lańcut Castle, Polónia



Artemisia Gentileschi (1593-1652), auto-retrato como La Pittura. 1638/39, óleo sobre tela, Londres, Kensington Palace, Collection of Her Majesty the Queen.



Adélaïde Labille-Guiard, (1785) Auto-retrato com duas jovens alunas, Mademoiselle Marie Gabrielle Capet (1761-1818) and Mademoiselle Carreaux de Rosemond (died 1788), óleo sobre tela, 210.8 X 151.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.



AUSÊNCIA DAS MULHERES ARTISTAS NA HISTÓRIA DA ARTE: VIOLÊNCIA E APAGAMENTO IDENTITÁRIO

SILVANA BOONE

Universidade de Caxias do Sul / sboone@ucs.br

RESUMO EXPANDIDO

Que história da arte teríamos hoje, se fossem retirados dos livros todos os homens artistas, até meados do século XX? Pensar nessa possibilidade pareceria uma atitude feminista ou preconceituosa, pensando que seria inconcebível banir da história grandes ícones da arte como Da Vinci, Goya, Monet ou Picasso, apenas pelo fato deles serem homens. Então, pensarmos na ausência das mulheres nessa mesma história da arte poderia ser considerada uma violência de gênero, mas para além dessa suposta ficção, lamentavelmente, é uma realidade comprovada. Esta comunicação busca discorrer sobre a ausência das mulheres artistas na história da arte, coincidindo com o protagonismo majoritariamente masculino, também por parte de quem conta a história. São analisadas essas ausências e a invisibilidade da produção feminina na arte sob a ótica das bibliografias especializadas que, até a segunda metade do século XX deixaram de apontar tal presença. As décadas anteriores ao início do século XXI ainda mantêm uma margem mínima de espaço dado às mulheres no mercado editorial, frente ao lugar ocupado pelos artistas homens nos compêndios da arte. Toma-se por referência inicial a “História da Arte”, de Ernst Gombrich, considerado um dos mais renomados historiadores do século XX, e percebe-se que não houve a mínima intenção em destacar as mulheres artistas já proeminentes desde a sua primeira edição, em 1950, nem tampouco nas quinze edições subsequentes publicadas desse que é considerado o livro mais popular do mundo na sua categoria. Ali não constam nem Gentileschi, nem Kahlo, nem Bourgeois, nem Ono. E chega-se à obra das artistas nórdicas Ditte Ejlerskov e EvaMarie Lindahl, em 2014, com a obra *About the blanks pages*, questionando a Editora Taschen sobre a desigualdade entre homens e mulheres na sua série *Basic Art*. Junto à essa discussão, também propõe-se o debate acerca do tratamento nominal dado às artistas mulheres, de forma diversa aos homens, demonstrando que ainda há uma informalidade sobre as artistas, o que poderia ser constituir como um apagamento das identidades femininas, uma “delicadeza” proposital na sua identificação a partir do primeiro nome: Frida, Tarsila, Anita e não Kahlo, Amaral ou Malfatti, da mesma forma como atribui-se os sobrenomes de Salvador (Dalí), Pablo (Picasso) ou Marcel (Duchamp).

PALAVRAS-CHAVE:

Mulheres. História da arte. Ausências. Identidade.



O CORPO PERFORMÁTICO COMO DESESTABILIZADOR DE OPRESSÕES

MARIANE BELINE TAVARES¹

¹ Universidade de São Paulo / marianebt@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

O presente recorte é um anseio de se pensar outras narrativas presentes nas histórias da Arte com uma postura crítica diante do campo e em como esse reflete a estrutura estruturante da sociedade como um todo. Assim, propomos uma reflexão sobre a história da arte das mulheres a partir do entendimento do sistema da arte não como isolado, mas como um sistema complexo socioeconômico e político.

Nosso intuito é trazer essa pauta de discussão para poder pensar o contexto contemporâneo de arte, retomando alguns temas que nos fazem refletir acerca do papel e da presença da mulher artista na história da arte, realizando um procedimento triplo de ação de: resgate, revisão e rescrita. Mayayo (2016) nos sugere que as artistas precisam tomar o poder em contar suas próprias histórias em lugar de assumir histórias que são fabricadas pelos outros.

Pensando nessas histórias fabricadas, Nochlin (1971) repensa e reavalia o que se concebe sobre arte. Entende que há uma ideia ingênua de que se trata apenas de uma expressão individual de uma experiência emocional, quando na verdade, o fazer artístico envolve uma linguagem própria que é mais ou menos dependente ou livre de convenções, esquemas e noções temporalmente definidos e que precisam ser aprendidos ou trabalhados através do ensino, aprendizagem ou de um período longo de experimentação individual. Ou seja, é essencial que haja um sistema cooperando para que isso aconteça. Esse sistema, no entanto, é patriarcal e excludente. Diante de um campo tão amplo de estudo que vem sendo aprofundado, optou-se por realizar um estudo sobre o corpo político performativo das mulheres como um local de ações simbólicas, que questiona a normatividade e a opressão de gênero. Realizamos assim um estudo de caso das artistas Letícia Parente (Brasil) e de Ana Mendieta (Cuba). Pautando-se em um estudo sobre a política do corpo das artistas como elemento formal, pensando, portanto a existência e reexistência a partir da performance. Tencionando como os trabalhos denunciam diversas violências na medida em que trazem potência ativa do próprio corpo em seu bojo poético. Greiner (2010) afirma que o corpo artista é como um destabilizador de certezas que nos faz sentir vivos. Tanto Parente como Mendieta escancaram em como perceptivelmente as violências em suas obras são carregadas de aspectos político-econômicos e críticos. Como o corpo é local de resistência e como esse corpo político se posiciona diante das opressões a que as mulheres são sujeitas sistematicamente.

PALAVRAS-CHAVE:

Performance. Corpo. Política. Gênero.

IMAGENS:



ANA MENDIETA : Untitled (Rape Scene),1973.

Fotografia colorida, 254 x 203 mm.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>



LETICIA PARENTE: Sem Título, série "Mulheres", corte de revista e metal s/papel
Fonte: <https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>



A MULHER ARTISTA É UMA DEGENERADA: MODERNIDADE E IDA MALY CONTRA O OVO DA SERPENTE

THIANE NUNES

UFRGS / thianenunes@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Este artigo apresentará outro ângulo da arte moderna, reprimida por um programa de combate sistemático e institucionalizado contra o que se considerou arte "subversiva" e seus representantes; um ataque que iniciou em 1920, treze anos antes dos nazistas chegarem ao poder na Alemanha - e que permaneceu ativo até a queda do Terceiro Reich. Entretanto, quero adicionar a análise do aniquilamento de vida e obra de uma artista vanguardista, através da perspectiva de gênero e estudo de caso em relação a "comportamentos indesejáveis", evidenciados pela misoginia estrutural. Ida Maly viveu em Munique, Paris e Viena. As vanguardas históricas e a Nova Objetividade foram formativas para muitas de suas obras, - até ser internada em 1928 em um sanatório. Lá permaneceu por treze anos, sob o diagnóstico suspeito de esquizofrenia - não sem antes ter sido listada e classificada como "artista degenerada" pelo regime nazista. Considerada "indigna de viver", em 1941 foi transferida para o centro de extermínio *Aktion T4* do Castelo de *Hartheim*, onde morreram trinta mil pessoas oriundas de hospitais, asilos e orfanatos da Áustria, Alemanha, Eslovênia e regiões anexadas. Até a década de 1980, as exposições *Entartete Kunst* (Arte Degenerada) foram estudadas como evidência de barbárie cultural, mas pesquisas recentes têm dado menos ênfase ao "mau gosto" conservador nazista, conferindo maior relevância às ideologias por trás da censura. A partir dessa abordagem, percebe-se que o nazismo não considerou a arte moderna como adversário, mas a utilizou como um *Spektakulares Parafeld ihrer Propaganda* (Veículo Espetacular e Perfeito para a Propaganda). Foi um meio para alcançar objetivos que não estavam exatamente preocupados com política cultural: essas campanhas contribuíram para a construção de uma identidade social racista e anticomunista, que o regime nacional-socialista precisava para perseguir minorias, com o aval de seu povo. Perseguições culturais deste tipo revelam-se como um fenômeno fascista, concebível apenas no âmbito de um estado totalitário. Dito isso, quando discutimos hoje a questão da administração da cultura, da promoção pública e censura estatal na arte, parece-me que devemos refletir sobre a história pregressa. Acrescento ainda que sou desejosa de que esse ensaio possa ser interpretado como um alerta, para que possamos identificar e barrar mecanismos de controle cultural antes que suas ações e significados se transformem em novas páginas sombrias da história.

PALAVRAS-CHAVE:

Ida Maly. Mulheres Modernistas. Arte Degenerada. Arte e Fascismo. Invisibilidade Histórica.

IMAGENS:



IDA MALY: *Trübe Ahnungen* (Premonições Sombrias - Autorretrato), 1928.

Aquarela e tinta sobre papel vegetal, 29,5 x 20,7cm.

Fonte: Coleção privada © Neue Galerie Graz: museum-joanneum.at/neue-galerie-graz

Foto: Universalmuseum Joanneum /N. Lackner.



IDA MALY: *Doppelkopf* (Cabeça dupla), 1934.
Aquarela e tinta da Índia em papel 31,5 x 24 cm.
Fonte: Coleção privada/ Arnulf Rainer/Viena. © Ida Maly

Landesanstalt Hartheim

Hartheim, Bw. 11.8.1941
Landesanstalt Hartheim, Bw. 11
Landesanstalt Hartheim, Bw. 11
Landesanstalt Hartheim, Bw. 11

Reg. Nr. 1112

Die Besuche sind verboten.

Frau
Ida Maly
S. P. S. S.
Kurbadstrasse 116

Wir teilen Ihnen mit, daß I. Maly Tochter
Ida Maly

auf Grund ministerieller Anordnung gemäß Weisung
des Herrn Reichsverteidigungskommissars in unsere
Anstalt verlegt wurde und gut hier angekommen ist.

Besuche können zur Zeit aus mit der Reichsverteidi-
gung im Zusammenhang stehenden Gründen nicht erteilt
werden und aus gleichen Gründen telefonische Auskünfte
nicht erteilt werden.

Eventuelle eintretende Veränderungen hinsichtlich des
Befindens des (der) Patienten(in) oder bezüglich
der angeordneten Besuchssperre werden sobald mit-
geteilt. Ide durch diese Maßnahmen bedingte und not-
wendig geordnete Mehrarbeit zwingt uns, Höflichkeit
zu bitten, von weiteren Anfragen Abstand nehmen zu
wollen.

Heil Hitler !
I.A.



Comunicado de transferência de Ida Maly do Hospital Psiquiátrico *Am Feldhof* para o Centro de Extermínio *Hartheim*, um dos seis centros de eutanásia do programa *Aktion T4*, 1941. Fonte: schloss-hartheim.at/.



A APROPRIAÇÃO POR CONTRAPOSIÇÃO EM OBRAS DE VERA CHAVES BARCELLOS E BERTOLT BRECHT

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado

Universidade Federal do Rio Grande do Sul/yurifloresmachado@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A presente comunicação apresenta desdobramentos de pesquisa em andamento em nível de mestrado acadêmico. Os trabalhos analisados possuem diversas imagens apropriadas de jornais, nas quais aparecem cenas de algumas guerras ocorridas nos séculos XX e XXI. Durante a leitura das obras referidas, demonstramos as similitudes temáticas das obras citadas, bem como a contextualização histórica de cada uma delas. Foram desenvolvidas algumas ponderações acerca do processo de apropriação que foi colocado em prática por Vera Chaves Barcellos e por Bertolt Brecht, culminando em uma reflexão crítica sobre os diferentes modos de apropriação de imagens de guerra e seus usos na contemporaneidade. Em *No a la guerra* (2007) a onipresença dos conflitos bélicos não passou despercebida por Vera Chaves, que oferece uma crítica à espetacularização da guerra que vem ocorrendo via tecnologias de transmissão de imagens capazes de presentificar para o espectador as batalhas mais distantes por meio da televisão. Já no seu exílio dinamarquês, Bertolt Brecht utilizou recortes de jornais com imagens de algumas guerras na composição do livro *Kriegsfiibel* (1955), em português, *O ABC da Guerra*. A obra foi censurada na então Alemanha Oriental, sendo editada com cortes somente em 1955. Nesse trabalho, o autor alemão utilizou texto e imagem, tentando corrigir os tantos reflexos enviesados que chegam até nós por meio das fotografias de guerras. Uma necessária correção, tendo em vista que aquilo que é publicado nas diversas mídias é sempre uma impressão mediada por imagens contaminadas com carregados discursos ideológicos. Em cada página há uma fotografia e um pequeno poema de quatro linhas em estilo epigramático nomeado pelo autor como “fotoepigrama”. Vera Chaves Barcellos em *Menexene* (1992/1993), título apropriado do diálogo homônimo de Platão, trabalha com uma sequência de 18 imagens retiradas de uma foto de jornal, onde aparece uma fila de soldados iraquianos prisioneiros sendo escoltados por tanques estadunidenses no desenrolar dos combates da Guerra do Golfo (1990). Logo abaixo da imagem, podemos ver uma frisa de mármore com a palavra “Menexene” na qual o ritmo visual é semelhante ao ritmo das pernas dos soldados em marcha. A artista brasileira e o poeta alemão agem por meio do que poderíamos nomear como um gesto apropriativo por contraposição, onde a imagem apropriada funciona na composição da obra, como uma antítese daquilo que seus criadores originais desejaram despertar no espectador.

Palavras-chave: Vera Chaves Barcellos. Bertolt Brecht. Apropriação em arte. Arte e mídia. Arte e guerra.



VERA CHAVES BARCELLOS: *No a la guerra*, 2007
Fotoperformance
Fonte: Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos



BERTOLT BRECHT: *Kriegsfiabel*, 1983, pg.44
Livro
Fonte: Biblioteca do Goethe Institut Porto Alegre



VERA CHAVES BARCELLOS: *Menexene*, 1992/1993

Instalação

Fonte: Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos



“O ABORTO DE VENUS”: ANCESTRALIDADE, VIOLÊNCIA E RESILIÊNCIA NA OBRA DE ANITA EKMAN

CLAUDIA MATTOS AVOLESE¹

¹ Unicamp/Tufts University/cvmattos@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Se há algo de novo e importante ocorrendo no Brasil nos campos da arte e da história da arte hoje, em minha opinião seria o irromper das múltiplas vozes indígenas e afrodescendentes, empenhadas em uma revisão radical das narrativas que formam até hoje as bases da história oficial do país. À frente desse movimento estão artistas afrodescendentes e indígenas, mas também outros que se engajam na causa, desenvolvendo parcerias que fortalecem tal movimento. Anita Ekman é uma dessas artistas, cujo compromisso principal da obra é com a defesa dos povos originários e afrodescendentes do Brasil, aos quais se sente ligada por uma história compartilhada. Seu trabalho centra-se em reflexão sobre sua identidade de mulher mestiça, originada dos múltiplos estupros que marcaram as origens da história silenciada do país. Em seu percurso, a artista desenvolveu uma parceria importante com a curadora Guarani-Nhandewa Sandra Benites, por exemplo, e colaborou com diversos artistas indígenas na construção de seus trabalhos. Nesta apresentação, gostaria de examinar algumas obras de Anita Ekman dedicadas à construção de narrativas alternativas sobre o passado e seus agentes. Olharei inicialmente para a série “Ocre”, composta por fotografias e performances realizadas em cavernas pré-históricas na Espanha e na Serra da Capivara (2017-2019), na qual a artista afirma a centralidade do corpo feminino nas representações e testemunhos deixados por artistas ancestrais, encenando as continuidades imaginadas (e possíveis) entre tais representações ancestrais e o corpo da mulher indígena, marcado pela longa história de violência colonial do continente americano. Os paralelos entre corpos representados nas pedras e o corpo vivo da artista, desenvolvidos através da performance de pintar a própria pele com o mesmo pigmento ocre usado em tempos imemoriais, gera discussões sobre a violência exercida sobre o corpo da mulher pelo agente colonizador, mas igualmente sobre as formas de resistência e resiliência praticadas pelas mulheres indígenas ao longo da história, como o aborto. Esses temas serão aprofundados na subsequente discussão do vídeo “Tupi Valongo”, criado e dirigido pela artista em 2019. O título – “O Aborto de Venus” – tirado de uma das fotografias da série “Ocre”, opera explicitando as ambiguidades da posição da mulher em na história do Brasil: Como mulher mestiça, deseja-se o aborto da deusa Venus, ideal Europeu de beleza que oprime, mas a frase pode também sugerir o aborto praticado pelas tantas vênus americanas como gesto radical de resistência.

PALAVRAS-CHAVE:

Ocre. Performance. Corpo. Ancestralidade.

IMAGENS:



ANITA EKMAN, *O Aborto de Venus*, 2019.
Performance Parque Nacional da Serra da Capivara, Piauí, 14 de Maio de 2019.



PARA ALÉM DO PARADIGMA SHOAH: CINEMA, IMAGEM E TESTEMUNHO NA FILMOGRAFIA DE RITHY PANH

RODRIGO MONTERO¹

¹ sem vínculo (pesquisa realizada no PPGAV/UFRGS com apoio da CAPES) / rodrigomtr77@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Como explicam entre outros os autores de *Art since 1900*, após a Segunda Guerra Mundial, agentes e instituições influentes da arte moderna empenharam-se por restaurar uma narrativa modernista que omitia a problematização da arte e da representação “depois de Auschwitz”. Por isso, o debate sobre imagem e a representação de um horror “sem imagens” ocorreu antes no cinema do que nas artes visuais. Estendida para outros eventos de violência social, estabeleceram-se dois posicionamentos antagônicos. Por um lado, um cinema que pelo arquivo ou pela reencenação, tenta preencher as lacunas visuais do horror. Por outro, o que se estabelece a partir do filme *Shoah*. Como uma contra-imagem do cinema, o filme de Claude Lanzmann recusa o arquivo e a reencenação visual, concentrando-se na enunciação do testemunho dos sobreviventes e se converte num paradigma da arte de testemunho. Para além desse antagonismo, destaca-se a filmografia de Rithy Panh (1964).

Adotado por uma família francesa após ter sobrevivido aos campos de trabalho forçado durante o regime do Khmer vermelho, onde perdeu toda sua família, Rithy Panh encontrou no cinema os meios para tentar dar conta da experiência do genocídio. Ligando as tragédias individuais com a história nacional, sua obra reconhece a precariedade quantitativa e qualitativa das imagens para dar conta do horror. No entanto, ele não as recusa, mas procura-as. Isto fica claro em filmes como *S21: A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003) e em *A imagem que falta* (2013).

Em *S21: A máquina...* o testemunho que tenta dar conta dos eventos ocorridos naquela prisão secreta não é dado apenas pelo pintor Vann Nath, um dos poucos sobreviventes, mas também por alguns dos antigos agentes dessa prisão. Se em *Shoah*, Lanzmann tinha colocado os sobreviventes em situações que servissem para reativar a memória, aqui Panh, coloca esses agentes. Mas além dessa “representação”, o filme também recorre para as pinturas de Vann Nath, que servem tanto para dar imagem ao testemunho narrativa, quanto para confrontar os antigos algozes.

Em *A imagem que falta*, pela primeira vez Panh compartilha seu próprio testemunho. Tentando encontrar, infrutuosamente, a imagem que represente o genocídio, ele a constrói por meio de pequenas figuras talhadas e por algumas imagens de arquivo. Panh reconhece a impossibilidade de encontrar a imagem que dê conta do horror, mas indo além do estabelecido pelo paradigma *Shoah*, aponta para a importância de fazer essa imagem.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

Rithy Panh. Genocídio e desaparecimento. Cinema. Imagem. Testemunho.

IMAGENS: (até 3 imagens)



S21: A máquina de morte do Khmer Vermelho, 1993.

Filme, 2003, 101 min.

Diretor: Rithy Panh.

Camboja; França: Institut National de l'Audiovisuel; Arte France Cinéma

Fonte: S21: A MÁQUINA...



S21: A máquina de morte do Khmer Vermelho, 1993.

Filme, 2003, 101 min.

Diretor: Rithy Panh.
Camboja; França: Institut National de l'Audiovisuel; Arte France Cinéma
Fonte: S21: A MÁQUINA...



A imagem que falta, 2013.
Filme, 92 min.
Diretor: Rithy Panh.
Camboja/França: Bophana Productions.
Fonte: A IMAGEM...



HARUN FAROCKI: SOBRE A CONDIÇÃO DA IMAGEM E DO HUMANO FRENTE À SIMULAÇÃO

JOSÉ LUCAS ALBUQUERQUE DA SILVA¹

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
/lucas.albuquerque@hotmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Em meio a uma rua deserta, um homem aponta uma arma em direção a um senhor de meia-idade. Segurando o revólver com as duas mãos, o atirador ajusta a mira e, lentamente, define a trajetória do projétil em direção ao rosto do seu alvo. O senhor o encara com serenidade e permanece inerte, lançando de volta um olhar vitrificado. No entanto, nenhuma bala é disparada. O espectador revira-se à espera da possibilidade da consumação do ato. Surge outra cena.

O fragmento descrito acima é um trecho de um dos vídeos da série *Paralelos* (2012-2014), último trabalho de Harun Farocki, onde o diretor presta exímia atenção às relações de existência impostas pelos jogos de videogame em diferentes períodos de seu desenvolvimento. Dividido em 4 instalações, as imagens apresentam um compilado de jogos distintos onde o diretor busca dissecar as qualidades estéticas dessas novas imagens técnicas, além das questões éticas implicadas no uso dos simuladores.

Ainda que a sua leitura crítica tenha se transformado ao longo de sua prática, a singularidade de *Paralelos* aponta para um mundo que, por vezes, parece totalmente desgarrado de uma relação efetiva com o real. Uma leitura corriqueira corre o risco de ler *Paralelo I* como uma simples narrativa sobre o progresso dos efeitos gráficos utilizados em jogos de videogame ao longo da história. Além disso, a aproximação com a instalação *Jogos Sérios* (2009-2010), série em que o diretor registra a maneira como o uso de simulações virtuais e jogos de guerra por militares americanos vêm embaralhando as noções de presença, memória e engajamento, pode incursionar em uma leitura puramente formal ou técnica, visto que *Paralelo* se abstém de contextualizar social ou politicamente os jogos que apresenta. Qual é o interesse de Farocki em esquadrihar um material tão ambíguo, cujo vínculo com o seu referente é tão precário? E para qual condição de existência e performatividade o diretor aponta nesses ambientes?

A presente comunicação pretende realizar uma justaposição entre o uso de simulações e jogos de videogame por Farocki e a maneira como este realiza uma crítica contundente acerca da interpenetração entre guerra, mídia e entretenimento. Mediante a uma análise de seus trabalhos e escritos, será delineada a maneira como o conceito foucaultiano de biopoder, caro para o diretor, é desdobrado nas séries e pode sofrer uma dobra a partir da leitura da noção de vida precária, proposta por Judith Butler, e tecnopoder, de Paul Preciado.

PALAVRAS-CHAVE:

Harun Farocki. Jogos Sérios. Paralelos. Simulação. Tecnopoder.

IMAGENS:

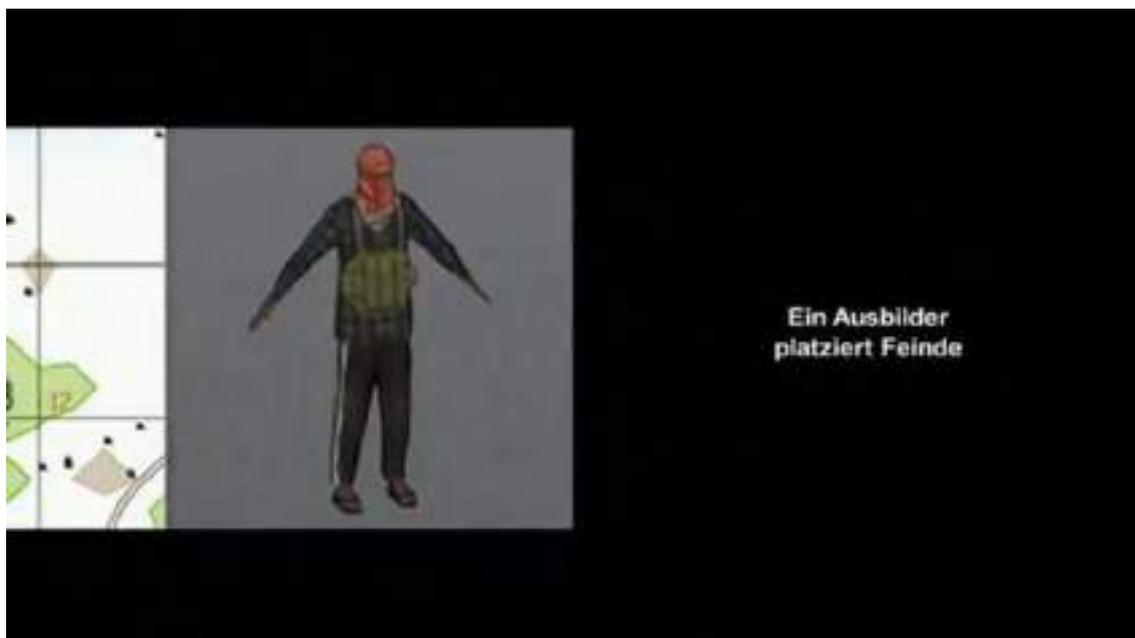


HARUN FAROCKI: *Paralelo IV*, 2014.

Vídeo, 11'20".

Acervo do diretor.

Fonte: Arquivo próprio.



HARUN FAROCKI: *Jogos Sérios I: Watson está morto*, 2010.

Vídeo, 8'26".

Acervo do diretor.

Fonte: Arquivo próprio.



HARUN FAROCKI: *Paralelo IV*, 2014.
Vídeo, 11'20".
Acervo do diretor.
Fonte: Arquivo próprio.



IMPRESSÕES DA VIOLÊNCIA: A GRAVURA DE ALBRECHT DÜRER NO CINEMA DE ANDREI TARKÓVSKI

DRICIELE GLAUCIMARA CUSTÓDIO RIBEIRO DE SOUZA¹

¹ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo /
driciele.souza@usp.br

RESUMO EXPANDIDO

Com uma obra condensada em sete longas-metragens, Andrei Tarkóvski (1932-1986) é autor de uma filmografia atravessada pelo tema da guerra. Fosse de modo consciente ou não, a experiência do evento traumático repercutiu de variadas maneiras na produção do realizador russo soviético, ainda criança quando da eclosão da Segunda Guerra Mundial. De um extremo a outro, seu projeto artístico transitou entre uma perspectiva pessimista, resultante das perdas materiais e desagregações relacionais provocadas pelo confronto, e uma esperança humanista, fundamentada na sensibilidade da atividade criadora. Enquanto expressão formal, oscilou ainda entre o conflito histórico recuperado em documentos visuais e a ameaça de uma tragédia iminente, sugerida por uma atmosfera de medo que se reflete no tratamento plástico da imagem.

Roteirizado a partir da novela *Ivan* (1957), de Vladímir Bogomolov (1924-2003), *Infância de Ivan* (*Ivanovo detstvo*, 1962) é o trabalho de estreia do cineasta. Embora distribuído na URSS como filme de guerra, o enredo não comportava as monumentais cenas de batalha então convencionais ao gênero, mas tinha lugar, ao contrário, nos bastidores das trincheiras, no intervalo entre duas expedições do jovem protagonista que dá nome à película. À espera de sua próxima missão, no interior do abrigo militar improvisado, Ivan depara-se com espólios de guerra, dentre os quais uma pasta de gravados de Albrecht Dürer (1471-1528). Do álbum, o menino deposita sua atenção sobre *Os quatro cavaleiros do Apocalipse*. Aos olhos do órfão, porém, a imagem não alude ao episódio bíblico narrado por São João no Livro das Revelações (Apo. 7, 1-3), mas antes sintetiza visualmente sua relação com o inimigo nazista. Para uma testemunha ocular do assassinato da própria família, bem como do extermínio perpetrado nos campos de concentração, a estampa tedesca assume novas conotações, convertendo-se em metáfora infernal do sofrimento vivenciado em primeira pessoa.

À vista disso, servindo-se da análise fílmica, propõe-se examinar a presença da gravura alemã na fita soviética, a fim de conceber de que maneira a citação visual concorre para circunscrever metonimicamente a experiência dos horrores conhecidos em tempos de guerra. A comunicação objetiva, portanto, vislumbrar como o intercâmbio com um passado iconográfico distante pode oferecer ao cinema modos alternativos de representação da violência, ao lhe permitir fazer figura à barbárie ainda que esta permaneça ausente da tela.

PALAVRAS-CHAVE:

Andrei Tarkóvski. Albrecht Dürer. Análise fílmica. Cinema comparado. Citação visual.

IMAGENS:



ANDREI TARKÓVSKI: *Infância de Ivan* (frames: seq. 00:45:58 – 00:48:17). 1962, 95 min., son., P&B, 35mm. Fonte: DVD The Criterion Collection.



ALBRECHT DÜRER: *The Four Horsemen, from The Apocalypse*, c. 1497-1498, xilogravura, 38.7 x 27.9 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fonte: <https://www.metmuseum.org>



ESTÉTICA, ÉTICA E FILOSOFIA POLÍTICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O *HOMO SACER* DE GIORGIO AGAMBEN E O SHOAH

ANDRÉ ARÇARI¹

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes -
Universidade Federal do Rio de Janeiro / andrearçari@outlook.com

RESUMO EXPANDIDO

Sabe-se que o filósofo italiano Giorgio Agamben destinou 20 anos de sua vida ao projeto *Homo Sacer* (1995-2015). O livro *Homo Sacer III. O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho* (1998) trata-se da segunda das publicações dessa tetralogia. O intuito desta comunicação é trazer à superfície algumas considerações sobre o fato de que da vida natural, no cerne do estado moderno, passou a ser atrelada e governada pelas noções do político, e que essa mesma política tomou o poder do humano. Para isto, tomamos o programa *Homo Sacer*, que condensa não apenas uma revisão de conceitos pela lógica de um *Jetztzeit*, mas a redefinição, ampliação e o desvelamento do *arcanum imperii* a que constitui os fundamentos primeiros da vida e sua relação com a sociedade, a partir da revogação do lugar e da estrutura original da política e da ontologia postas em questão. Na esteira desse pensamento é que Agamben fará suas considerações a respeito da complexa topologia elencada para construção do arquivo e os testemunhos do *Shoah*.

Interpretamos a agoridade de modo benjaminiano, por uma ideia de passado presente, para então entrelaçarmos as conceituações agambenianas encontradas no *Homo Sacer III* às seguintes produções: [1] a longa pesquisa de 11 anos do cineasta francês Claude Lanzmann e seu filme *Shoah* (1985); [2] a instalação *Germania* (1993) de Hans Haacke para Pavilhão Alemão na Bienal de Veneza, cuja forma tece diálogos com as reminiscências do Terceiro Reich que realizou uma reforma do espaço; e [3] a instalação sonora *Study for Strings* (2012) de Susan Philipsz para a dOCUMENTA 13, esta que por sua vez traz vida a composição sonora homônima do músico checo Pavel Haas que fora concluída quando de sua sobrevida, no campo de concentração de Theresienstadt, momentos antes de sua deportação ao extermínio.

Outrossim, estendemos as reflexões sobre a biopolítica em Foucault, ao relacionarmos esse conceito com a investigação sobre a ocupação social do ser (*bíos*) na cidade (*polis*), tal como a arqueologia dos substantivos utilizados pelos gregos, que nos lembra Agamben, para o que chamamos apenas de vida; a *zoé* (simples fato de viver comum a todos os seres vivos) e o *bíos* (maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo). Em síntese, o texto contextualiza noções de *vida nua* e *vida biopolítica*, pondo-nos a refletir as relações entre estética, ética, direitos democráticos e valores humanos, bem como a importância da *nachleben* das imagens no atual espaço-tempo pandêmico.

PALAVRAS-CHAVE:

Estética; Ética; Filosofia Política; Shoah; Giorgio Agamben.

IMAGENS:



CLAUDE LANZMANN (Direção): *Shoah*, 1985.

Filme colorido, 550 minutos.

Cinematografia: Claude Lanzmann, Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg e William Lubtchansky. Som: Bernard Aubouy e Michel Vionnet (em Israel)

Produção: Les Fims Aleph e Historia Films com a participação do Ministério da Cultura Francês

Foto: Acervo do autor. Still Fílmico.



SUSAN PHILIPSZ: *Study for Strings*, 2012.

Instalação sonora composta por 24 canais sonoros especializados pela estação central de trem de Kassel (Kassel Hauptbahnhof). dOCUMENTA 13, Alemanha. Duração: 13' 00'.

Courtesia da artista, Galeria Tanya Bonakdar e Isabella Bortolozzi Galerie.

Foto: Eoghan McTigue. Fonte: Arquivo MoMA.



HANS HAACKE: *Germania*, 1993.

Vista da instalação no Pavilhão Alemão, 45ª Bienal de Veneza.

© Hans Haacke/VG Bild-Kunst; Cortesia do artista e Paula Cooper Gallery, Nova York.

Foto: Roman Mensing.



CADERNO DE RESUMOS

SESSÃO 2 À SOMBRA DAS MELANCOLIAS

Coordenação: Bianca Knaak (UFRGS/CBHA), Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA), Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA) e Rogéria de Ipanema (UFRJ/CBHA)



UTOPIA EM RUÍNAS: MELANCOLIA, ANGÚSTIA E DESOLAÇÃO NAS FOTOGRAFIAS AMERICANAS DE ANNEMARIE SCHWARZENBACH

Vrндavana Vilasine Laune Correia¹

¹ Universidade de Brasília / havsbrisenn@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Enfrentar o vazio e a incerteza que assombam a vida durante períodos atribulados exige que um ponto a tensão seja elaborado, para direcionar as forças produtivas perante um mundo se apresenta em desordem e reorganizar os estímulos capazes de alterar a realidade. Sob circunstâncias severas, como foi o período da Grande Depressão nos Estados Unidos (1929-1939), não é difícil perceber como uma sociedade submersa em ruínas é, em seu conjunto, melancólica. Trataremos das fotografias de Annemarie Schwarzenbach, que foi uma fotógrafa e viajante suíça. Percorreu os Estados Unidos em companhia da fotógrafa Barbara Hamilton-Wright, de quem recebe influências do fotojornalismo, vertente crescente na época. Contudo, sua prática fotográfica não era totalmente voltada para a publicação, tendo poucas de suas imagens ilustrando os escritos, o que permitia a liberdade de produção imagética autônoma. Escreveu para jornais na Europa, como correspondente em solo americano, registrando a situação dessa nação que ainda não havia se recuperado da Crise de 1929. Mergulhando na pobreza e desolação milhões de cidadãos viveram sob condições de desamparo total, observados pela autora principalmente no Sul do país, o plano implementado pelo governo chamado New Deal progredia com dificuldade. Schwarzenbach denuncia a desigualdade no continente das grandes promessas, revelando as ambivalências de um período estancado e a melancolia que pesa sobre um povo que pavimentou suas ambições no capitalismo e agora castiga sobretudo menos afortunados. As fotografias transmitem a angústia e o desalento nas regiões industriais que há pouco tempo eram símbolo da prosperidade, oprimindo todos os domínios da vida individual e coletiva.

A partir disto, buscamos com esta comunicação desenvolver o conteúdo das imagens de Schwarzenbach que refletem a angústia e a perenidade de uma sociedade imersa em ruínas. Do mesmo modo, interpretaremos como o estupor se alastra sob uma epidemia da tristeza que encerra um povo na apatia da vida diária sem a perspectiva de um futuro promissor, condenando-os a um permanente conflito sem embate. Considerando esses aspectos, as leituras de imagem privilegiarão conceitos como mal-estar, melancolia e o Outro para delinear o retrato de uma época atribulada, a partir de textos críticos de autores como Walter Benjamin, Susan Sontag, László Földényi e Marie Claude Lambotte.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)
Fotografia. Melancolia. Arte. Ruína. Torpor.

IMAGENS: (até 3 imagens)



ANNEMARIE SCHWARZENBACH: *Mulher busca no lixo atrás de uma ponte ferroviária, 1937.*

Fotografia.

Berna, Biblioteca Nacional Suíça.

Fonte: www.nb.admin.ch/snl/de/home.html



ANNEMARIE SCHWARZENBACH: *Mulher com crianças em cabana,*
(Luberton, USA), 1937.

Fotografia.

Berna, Biblioteca Nacional Suíça.

Fonte: www.nb.admin.ch/snl/de/home.html



ANNEMARIE SCHWARZENBACH: *Westfront Street,*
(Alabama, USA), 1937.
Fotografia.

Berna, Biblioteca Nacional Suíça.
Fonte: www.nb.admin.ch/snl/de/home.html



AS TEXTURAS DA AUSÊNCIA E A MEMÓRIA DE GUERRA EM ひろしま/HIROSHIMA DE MIYAKO ISHIUCHI

LUCAS GIBSON¹

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro / lucascamaragibson@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

O presente trabalho objetiva analisar a série fotográfica *ひろしま/hiroshima* da fotógrafa japonesa Miyako Ishiuchi (1947), demonstrando como o projeto contribui para a formação de uma memória de guerra ancorada simultaneamente no individual e no coletivo. A série, que segue em produção, foi iniciada em 2007 a partir de um convite da editora Shueisha, que contrata Ishiuchi para fotografar objetos e vestimentas que pertenceram a pessoas atingidas pela bomba de Hiroshima de forma direta ou indireta. Os itens estão localizados no Memorial da Paz de Hiroshima, que possui aproximadamente 19.000 objetos em seu acervo. Para a confecção do projeto, Ishiuchi escolheu fotografar peças que estiveram em contato direto com os corpos das vítimas, estabelecendo um enfoque especial em tecidos. Busca-se apontar como a ausência de corpos e a presença física de objetos consegue refletir de maneira singular os traços e reminiscências da guerra no Japão. Para isto, são estudadas imagens da série e são feitas comparações com outras documentações fotográficas de Hiroshima do pós-guerra, como as de Kikuji Kawada, Ken Domon e Hiromi Tsuchida, destacando abordagens distintas de documentação diante das imagens de Ishiuchi. Os tecidos e objetos podem ser lidos como reminiscências da dor e da morte das vítimas, gerando uma forte conexão com as ideias de impermanência e transitoriedade da estética japonesa, representadas pelo conceito estético *mono no aware*. Ademais, a série alude ao poder destrutivo da bomba a partir não apenas de uma memória coletiva de guerra, mas também pessoal, por meio de calmos “retratos” das vítimas a partir da personificação de seus pertences. A ênfase na transparência, na luz e no tempo em Hiroshima de Ishiuchi também pode ser vista como uma referência ao próprio meio fotográfico, que carrega em si o traço de algo que existiu no passado, caracterizando um meio intensamente conectado com a memória. Em adição, é evidenciado o aspecto inovador das imagens de Ishiuchi a partir de suas escolhas técnicas (como o uso de luz natural ou artificial e a presença da cor) e subjetivas (como a aparência flutuante das roupas e o enfoque em tecidos femininos), destacando como *ひろしま/hiroshima* possibilita a construção de um discurso que, embora com bases no passado, produz reverberações que ecoam no tempo presente.

PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia. Japão. Hiroshima. Pós-guerra. Miyako Ishiuchi.

IMAGENS:



MIYAKO ISHIUCHI: *Hiroshima #9*, 2007.
Fotografia, 108 x 74 cm.
Hiroshima, Acervo Memorial da Paz de Hiroshima.
Fonte: michaelhoppengallery.com.



MIYAKO ISHIUCHI: *Hiroshima #35*, 2007.
Fotografia, 33,5 x 23 cm.
Hiroshima, Acervo Memorial da Paz de Hiroshima.
Fonte: theguardian.com.



MIYAKO ISHIUCHI: *Hiroshima #71*, 2007.
Fotografia, 157 x 100.3 cm.
Hiroshima, Acervo Memorial da Paz de Hiroshima.
Fonte: sfmoma.org.



A MELANCOLIA NO *FRONT*: O RETRATO DE ANNA NERY (1873), POR VICTOR MEIRELLES DE LIMA

ALEXANDER GAIOTTO MIYOSHI¹

¹ Universidade Federal de Uberlândia / alexmiyoshi@hotmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Enfermeira voluntária na Guerra do Paraguai, Anna Justina Ferreira Nery recebeu homenagens incomuns a uma mulher no século XIX. Além de ter sido condecorada, lhe foi feito um retrato a óleo de corpo inteiro, de autoria do pintor Victor Meirelles. A tela descerrou-se ao público em 1873, no Paço Municipal de Salvador. De grandes dimensões, apresenta-nos Nery de pé, então com quase sessenta anos, semblante grave e sereno. Diferentemente da retratística de costume ao sexo “frágil”, não é o ambiente doméstico e seguro que a envolve, mas sim o “teatro de operações”, as armas e munições ao chão, os soldados em movimentação e a imponente igreja de Humaitá emoldurando-a tal qual um pilar ou abrigo de reconforto. Figura a mais inabalável da composição, o vestido negro reforça-lhe tanto a viuvez quanto reverbera o luto vivido pelos brasileiros em decorrência das perdas no *front*, assim como pela crescente sensação de incertezas nos campos social e político. A obra insere-se em um delicado período no qual, diante do fortalecimento dos republicanos, o Império buscava melhorar a sua reputação por meio da gênese de um panteão monárquico com personalidades como a de Nery. Nesse sentido, interessa-nos analisar a construção e a fixação de sua imagem em relação à de heroínas da enfermagem, como Mary Jane Seacole e Florence Nightingale, na Grã-Bretanha, bem como à de outras brasileiras voluntariadas no conflito sul-americano, tais como Jovita Alves Feitosa, Joanna Francisca Leal Souza, Maria Coragem e Florisbela, algumas delas dispostas não só a socorrer os feridos como, se fosse preciso, a combater no corpo-a-corpo. Serão abordados desenhos e pinturas de Meirelles e outros artistas, além de fotografias e textos. Por fim, a comunicação apresentará uma hipótese de narrativa engendrada no quadro: para além da valoração e do enaltecimento a Nery, a possibilidade de haver nele, oculto, um episódio pessoal, dramático e doloroso, vivido pela própria retratada.

PALAVRAS-CHAVE:

Anna Justina Ferreira Néry (1814-1880). Victor Meirelles de Lima (1832-1903). Pintura brasileira. Século XIX. História da arte.

IMAGEM:



VICTOR MEIRELLES DE LIMA: *Anna Justina Ferreira Nery*, 1873. Óleo sobre tela, 275 X 177 cm. Salvador, Pinacoteca do Paço, Câmara Municipal.
Fonte: arquivo pessoal.



USOS E COSTUMES DA FOTOGRAFIA NO FINAMENTO: DOCUMENTOS, ENCENAÇÕES E AUTORRETRATOS

MARINA MUNIZ MENDES¹

¹ Universidade Federal de Goiás / marinamunizmendes@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Contextualiza a fotografia mortuária e seu trânsito entre o autoral e seu papel no processo de luto. Analisa iconografias do século XIX. Identifica mescla de gêneros entre documental e artístico desde os primórdios da fotografia. Percebe-se notável diversificação dos subgêneros da fotografia post mortem. A fotografia post mortem acessa a imortalidade e é, habitualmente, sensível ao lidar com a debilidade do fim. No século do surgimento da fotografia, a morte ocorria, predominantemente, em casa. Com isso, um dos mais notáveis subgêneros da fotografia post mortem foi/é o que retrata a intimidade de parente(s) vivo(s) com o(s) falecido(s), o que registra a forte afeição de quem permanece com quem se foi ou está perdendo a vida. São familiares e amorosas, no âmbito doméstico. A fotografia post mortem, desde os primeiros passos, não esteve atrelada, exclusivamente, à motivação documental. A iconografia exposta indica fusão entre gêneros, com fortes intenções, inclusive, artísticas/autorais. O retrato post mortem exerce uma espécie de mumificação pictórica de quem encerrou o ciclo da vida; ou mesmo de quem encena uma situação de fim da vida. É uma forma de promover a inversão magnética, de eternizar a vida de quem se foi. A fotografia traz a vida eterna. São variados os usos e costumes da fotografia no finamento. Nas marcas da linha do tempo há pre mortem teatralizado e pictorialista de desvanecimento; fantasioso e original autorretrato post mortem após afogamento em desespero; atriz encenando seu leito de morte dentro de um caixão; pais que encomendam fotografias cândidas de seus filhos falecidos para exorcizar o luto, proteger a presença fantasmagórica; parentes vivos com falecidos; animais retratados similarmente às tradicionais fotografias post mortem de humanos, como se estivessem apenas adormecidos e não moribundos; entre uma infinidade de outras ramificações – subgêneros – das práticas da fotografia post mortem. Apesar da diversificação, o contexto que atravessa toda essa herança de fotografias no finamento é o aspecto íntimo, a ritualização do objeto, a nostalgia amorosa e a lembrança da mortalidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia post mortem. Metamorfose. Morte. Retrato.

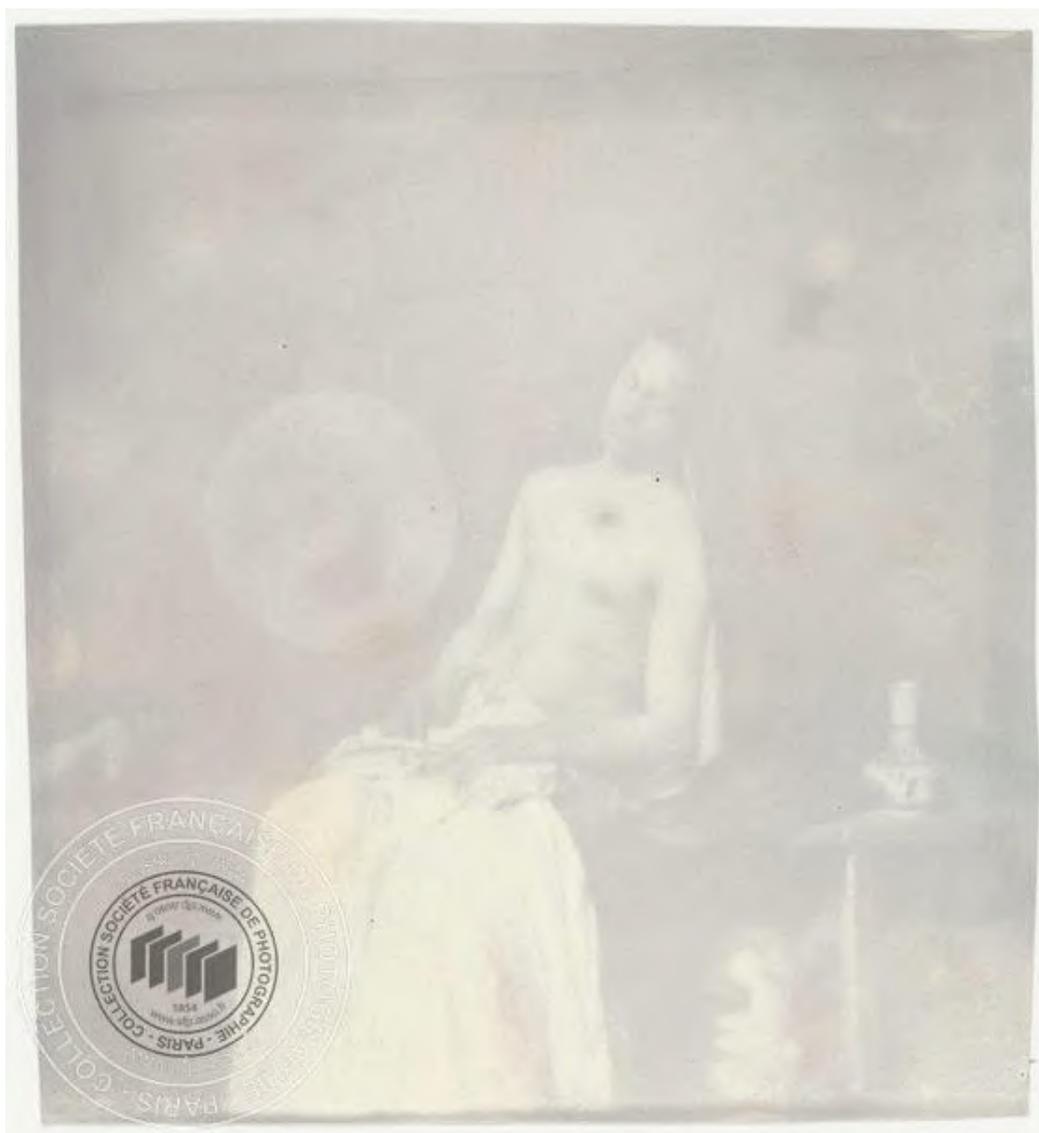
IMAGENS:



PEACH HENRY ROBINSON: *Fading away*, 1858.

Impressão em papel albuminado com nitrato de prata a partir de negativos de vidro de colódio úmido, 23,8 x 37,2 cm. The Royal Photographic Society at the National Media Museum, Bradford, Reino Unido.

Fonte: www.metmuseum.org.



HIPPOLYTE BAYARD: *Le Noyé*, 1840.
Positivo direto sobre papel, 13,8 x 12,7 cm. Coleção da Société Française de Photographie.
Fonte: <https://sfp.asso.fr/>.



AUTOR DESCONHECIDO: *Sarah Bernhardt*, c. 1870.

Positivo direto sobre papel, 13,8 x 12,7 cm. Coleção da Société Française de Photographie.
Fonte: JAY, Ruby. *Secure the shadow: death and photography in America*, Cambridge, Estados Unidos: MIT Press, 1995, p. 35.



A PINTURA DERROTADA: GUSTAVE MOREAU E O IMPOSSÍVEL POLÍPTICO DO “ANO TERRÍVEL”

MARIANA GARCIA VASCONCELLOS

¹ Mestranda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul /
mariana.garvasc@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Há 150 anos, a França vivia momentos de turbulência política que deram ao período entre 1870 e 1871 o apelido de "*l'année terrible*"; recém-saído de uma grande derrota na Guerra Franco-Prussiana, o país viu sua capital imersa no sangue dos confrontos da Comuna de Paris. Os artistas assumiram papéis diversos nesses eventos, indo da participação entusiástica ao desespero e à passividade impotente. Gustave Moreau (1826-1898) integrou este segundo grupo: uma tristeza grandiloquente perante os desastres da guerra foi logo substituída por desgosto pela violência popular que ele, monarquista e reacionário, via como gratuita e irracional. Sua visão dos acontecimentos encontra expressão nos esboços e planejamentos de um políptico intitulado *La France vaincue*, um projeto tão grandioso que parecia destinado a falhar. Inicialmente pensado como uma alegoria sobre a dignidade da derrota francesa, os planos do artista cresceram em ambição e em complexidade iconográfica até quase impossibilitar a compreensão da imagem. Painéis representando personificações da França e de suas cidades sitiadas, soldados franceses e figuras religiosas seriam reunidos em uma moldura monumental estruturada como um retábulo medieval. A intenção do artista, segundo as notas pessoais que documentam o processo, era de sintetizar, em uma imagem alegórica, a infinita complexidade do real e do desenrolar histórico. No entanto, à medida que ele ampliava o escopo dos fatos que deveriam ser incluídos – cenas de bombardeios a locais específicos, referências aos generais responsáveis por cada cidade ocupada, anedotas da guerra buscadas em jornais e documentos –, o artista perdia a capacidade de alegorizá-los em uma obra unificada. Em paralelo a esse processo criativo frustrado, do lado de fora do ateliê, os *communards* que lutavam pela República insistiam em não corresponder à idealização de Moreau sobre o "povo francês". A realidade, em suma, recusava o verniz de uma arte idealista.

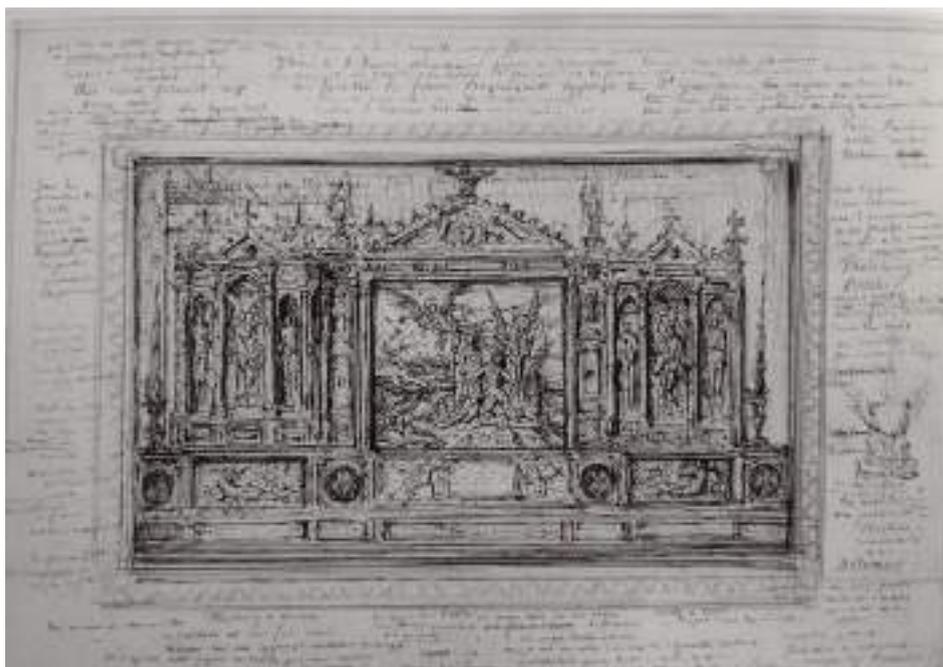
Paradoxalmente, *La France vaincue* é um perfeito símbolo do fracasso, nos níveis da ideia e da execução, do tema e da forma. Esse projeto falho e impossível, executado “À sombra das melancolias”, nos faz refletir sobre os limites da arte perante a história, da representação perante a

irrepresentabilidade da tragédia e da destruição. Sua eloquência maior encontra-se no fato de nunca ter sido feito. Um século e meio mais tarde, talvez a obra-prima falha de Moreau possa nos dizer algo sobre o silêncio da arte em tempos sombrios.

PALAVRAS-CHAVE:

Pintura histórica. Inacabado. Projeto. Irrepresentável.

IMAGENS:



GUSTAVE MOREAU: Esboço para *La France Vaincue*, 1871.

Grafite sobre papel, 17,5 X 25,6 cm.

Paris, Musée Gustave Moreau

Fonte: Peter Cooke, 2014, p. 74



Um percurso pelas *pathosformeln* da melancolia dentro e fora do *Atlas Mnemosyne* de Warburg

LUANA M. WEDEKIN¹

¹ UDESC /wedekinluana@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A melancolia é um núcleo temático que atravessa o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Pesquisadores nos Seminários Mnemosyne realizaram um inventário das formas de melancolia retratadas no *Atlas*. Em chave filológica, identificaram modelos arqueológicos (ou pré-cunhagens antigas) para os tipos de melancolia que aparecem nas diversas figuras femininas e masculinas apresentadas frequentemente numa posição bem definida: a mão no rosto suportando o peso da cabeça. Mas, se a enigmática figura de Albrecht Dürer em *Melencolia I* (1514) na prancha 58 encarna mais comumente a *pathosformel* do melancólico, as investigações visuais de Warburg e de seu círculo encontraram outras nuances: a musa pensativa, os melancólicos no teatro do luto, a acedia e a imagem de Ariadne adormecida.

Warburg chegou ao conceito de *pathosformel* ao identificar a renovação da antiguidade na arte do Renascimento, reconhecendo em amplo espectro de tipos de imagens o retorno e a sobrevivência de determinados tipos de “mímica amplificada”. A pesquisa que estamos realizando sobre suas fontes iconográficas amplia esse inventário, e leva a refletir sobre os processos de ocaso e retorno das imagens.

Pretende-se, então, percorrer essas nuances “à sombra das melancolias” encontradas no *Atlas* e algumas que extrapolam o que está nas pranchas, mas que podem ser reconhecidas no extenso rol de monumentos e acervos que forneceram as fontes para suas montagens de imagens.

São recursos fundamentais os sarcófagos tardo-helenísticos e romanos onde encontramos imagens da musa reflexiva (que retorna na Sibila Samia de Agostino di Duccio), a *pathosformel* do luto reflexivo dos dolentes ao redor do herói morto ou moribundo (como no sarcófago na Galeria Doria Pamphilj), a acedia (São Jerônimo em seu estúdio para a qual todo intelectual é empático, como revelam fotografias do próprio Warburg e de Walter Benjamin, ambos “sob a sombra de Saturno”), e, ainda, a figura de Ariadne reclinada – a mênade que repousa do êxtase, espelhada no deus fluvial (ou de Mársias transformado em rio após ser esfolado por Apolo na Villa Farnesina).

Tempos sombrios parecem atualizar ainda mais as *pathosformeln* da melancolia. Conhecê-las em todas as suas formas é afirmar uma história da arte – como defendida por Warburg – que busca os traços das mais profundas comoções humanas. Quando contemplamos essas imagens de melancolia, é possível que nos identifiquemos com cada uma delas, perguntando-nos incessantemente, quando tudo isso vai acabar....

PALAVRAS-CHAVE:

Pathosformel da melancolia. Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*. Fontes iconográficas de Aby Warburg.

IMAGENS:



ALBRECHT DÜRER: *Melencolia I*, 1514.
Gravura em placa de cobre, 24,1X18,5 cm.
Metropolitan Museum of Art, New York.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391256>



BOTTEGA DI AGOSTINO DI DUCCIO: Sibilla Samia, 1447-1454.
Capela das Sibilas e dos Profetas, Templo Malatestiano, Rimini.
Fonte:

<https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/5223495/Bottega+di+Agostino+di+Duccio+%281454-1457%29%2C+Sibilla+Samia+%283F%29>



ANÔNIMO: Detalhe de sarcófago com motivo do herói morto, s/d.
Palazzo Doria Pamphilj, Roma.
Fonte: arquivo da autora.



ARTE E DEVOÇÃO EM TEMPOS DE PANDEMIA: APONTAMENTOS DE PESQUISA

TAMARA QUÍRICO¹

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ tquirico@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A pandemia de Covid-19 parece estar se consolidando como um fenômeno assustadoramente definidor da existência humana. Estamos vivendo um período que decerto será recordado no futuro: a época em que o mundo parou – algumas regiões do globo por mais tempo, outras por menos – em função de uma nova doença que, de maneira veloz e inesperada, se disseminou, causando medo, criando ausências, ansiedades e expectativas.

Não é a primeira vez que o homem vive uma experiência desse tipo; de fato, também a epidemia de Peste Negra foi considerada um grande divisor de águas na história da humanidade. Nesse sentido, diversas são as relações possíveis entre o que ocorreu em meados do século XIV, quando o surto de peste devastou boa parte do mundo então conhecido, e o que vivenciamos hoje, com a pandemia de Covid-19, fazendo com que muitos busquem eventuais semelhanças nas consequências que o surto trouxe no fim da Idade Média, e o que poderá acontecer na contemporaneidade. Decerto, é muito cedo ainda para podermos efetivamente avaliar os desdobramentos da epidemia de Covid-19, seja para as sociedades, de modo geral, seja para a produção artística contemporânea – tendo em vista que é de arte que trataremos aqui. Infelizmente, porém, já podemos afirmar que, dentre os resultados dessas aproximações que vêm sendo feitas na atualidade, não faltam falsas analogias e interpretações equivocadas do que ocorreu no século XIV, ao menos com relação especificamente ao campo da produção artística.

Tendo como ponto de partida a atual pandemia de Covid-19, portanto, queremos discutir nessa comunicação imagens e objetos que foram criados no fim da Idade Média na Península Itálica, particularmente após o surto de Peste Negra. Dentre nossos objetivos, queremos discutir temáticas e iconografias popularizadas nesse período, tratando dos possíveis aportes que os modos de recepção à epidemia podem ter exercido sobre essa arte, seja em termos de exposição do sofrimento gerado pela epidemia, seja como acolhimento e esperança reforçados através dessas imagens. Buscaremos, ademais, revalorizar essa produção artística, tirando-a de um parcial esquecimento oriundo de um preconceito já ultrapassado, mas que ainda se manifesta em nossos dias.

PALAVRAS-CHAVE:

Peste Negra. Arte e devoção. Cristianismo e cultura.



BILL VIOLA, *THE SLEEP OF REASON*

ANGELA GRANDO¹

¹ Programa de Pós-graduação em Artes – PPGA
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES /angelagrando@yahoo.com.br

RESUMO EXPANDIDO

Em relação às grandes obras da história da arte – entre as quais aquelas de Goya, Bosch ou Masolino – Bill Viola afirma: “Eu não estava interessado em me apropriar ou remontar – Eu queria entrar dentro dessas imagens... para encarná-las, para habitá-las, para senti-las respirar”. Na verdade, esse videoartista desenha quadros vivos, comoventes, com uma preocupação pictórica igual à de seus prestigiosos ancestrais. Para tal, recorre a uma multiplicidade de recursos, soluções técnicas e arquiteturas, a astúcias que focam o espaço, o tempo, e privilegiam efeitos imediatos, o gestual, a ação corporal. A seus olhos, a tela não podia mais ser um mundo em si, separado do mundo real e físico em que se encontra o espectador.

É desse modo que, a videoinstalação realizada por Bill Viola, *The Sleep of Reason* (1988), a qual propomos discutir nesta comunicação, privilegia dispositivos que provocam conexões inusitadas, estarrecedoras, e pode se aproximar de “um pesadelo digital baseado em Goya”. Ademais, ao retomar de forma anacrônica a história da pintura, o grande interesse desse artista estadunidense pelos *velhos mestres* parte de um conceito geral engendrado na sua busca em captar, não somente, a “origem da raiz” de suas emoções, mas extrair a “natureza mesma da expressão emocional” da obra.

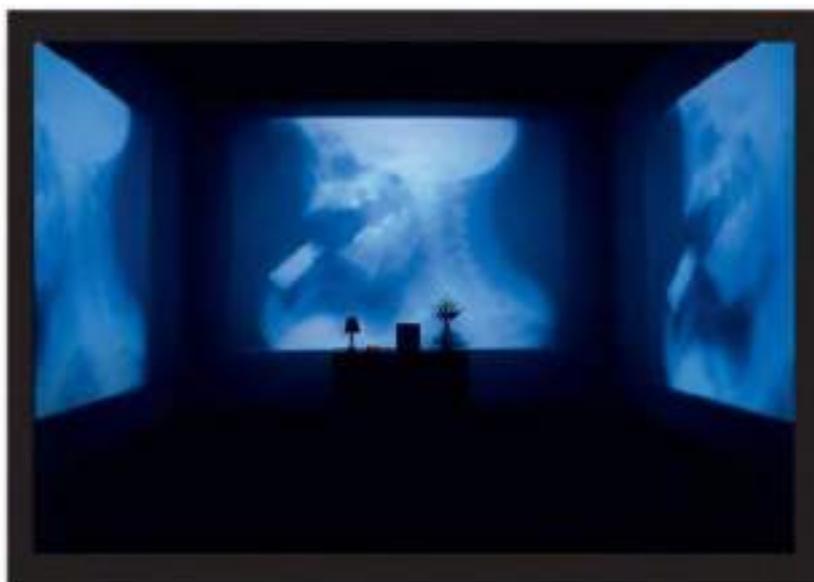
Assim, Viola explora a alma e o *medium* do vídeo, e se encarrega de ir filtrando, em uma dimensão arqueológica, uma espécie de princípio de energia que abriga um campo de fragmentos de memória existencial e tem a força para atravessar uma fronteira e se fixar em seus *tableaux vivants*. Sua videoinstalação *The Sleep of Reason*, referencia uma obra prima do século XVIII. A mais impressionante das imagens produzidas por Goya em sua série de

gravuras intitulada *Los Caprichos: El sueño de la razón produce monstruos*. Entre a razão iluminista e a Espanha setecentista socialmente arrasada, Goya imprime, com dilacerante lucidez, os monstros da superstição e ignorância invocados do inconsciente pelo sono da *razón*. Goya nos oferece uma reflexão metafórica de um corpo exausto, que busca repouso, em meio a uma sociedade obscurecida. Essa gravura, herdeira da *Melancolia* de Dürer, marca uma espécie de princípio dramático imanente que evoca realidades universais, que é recuperado por Viola e, por um lado, evidencia o significado irredutível da fragilidade da vida (aqueles que partiram com uma horrível aceleração da história). Por outro, espelha a capacidade crítica e a extensão da potência sensível em Arte.

PALAVRAS-CHAVE:

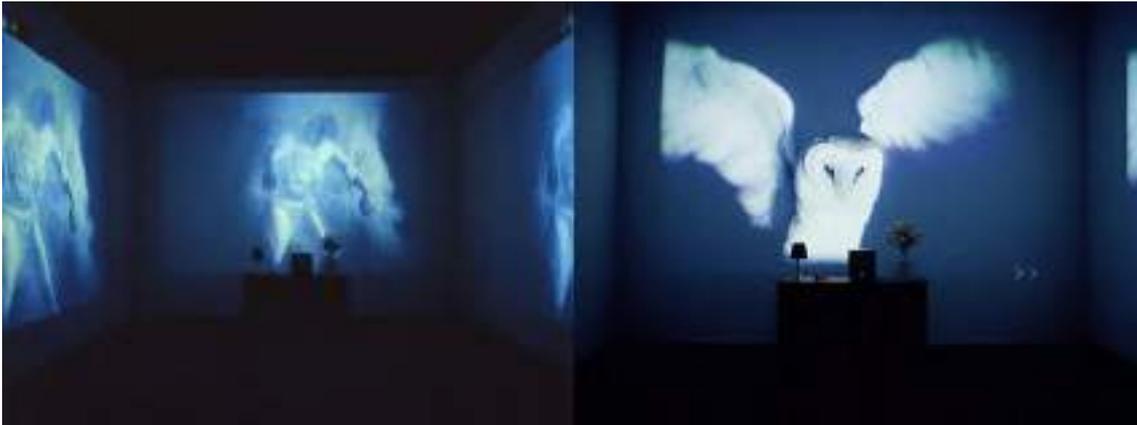
Bill Viola. Videoinstalação. Imagem expandida. Videoarte.

IMAGENS:



Bill Viola : *The Sleep of Reason*, 1988.

Instalação com cômoda de madeira com vídeo em um pequeno monitor, vaso com rosas brancas artificiais, despertador e abajur de mesa com sombra preta; Projeção de vídeo em três paredes de sala acarpetada. Projeção de vídeo [cor – som estéreo amplificado]; Monitor [p&b – som mono]. Dimensões da sala: 429,26 x 584,20 x 670,56cm.



Bill Viola : *The Sleep of Reason*, 1988.

Instalação com cômoda de madeira com vídeo em um pequeno monitor, vaso com rosas brancas artificiais, despertador e abajur de mesa com sombra preta; Projeção de vídeo em três paredes de sala acarpetada. Projeção de vídeo [cor – som estéreo amplificado]; Monitor [p&b – som mono]. Dimensões da sala: 429,26 x 584,20 x 670,56cm. Fontes: Carnegie Museum of Art (Esq.); Bill Viola. Londres: Thames & Hudson, 2015, p. 119 (Dir.).



Francisco Goya y Lucientes: *O Sono da Razão Cria Monstros*, 1797-1798.

Gravura, água-forte e água-tinta sobre papel vergê, 32 x 21,2 cm. Fonte: Musée des Beaux-Arts du Canadá.



FLA-FLU, TORTURA E MILITÂNCIA NOS DESENHOS DE HENFIL PARA O JORNAL DOS SPORTS (1968-1970)

FLAVIO MOTA DE LACERDA PESSOA

¹PPGAV/UFRJ

RESUMO EXPANDIDO

Esta pesquisa concentra atenção no desenho de humor publicado na imprensa esportiva, terreno fértil e pouco explorado pela historiografia no Brasil. Levando em conta a penetração política, econômica e social do futebol no país, essa escassez representa ainda uma incômoda lacuna na produção acadêmica sobre caricatura ou sobre esporte, dois campos de conhecimento que vem se expandindo intensamente nos últimos anos

Durante os tempos mais sombrios da ditadura civil-militar, o mineiro Henrique de Sousa Filho (1944-1988), vulgo Henfil, era o mais atuante militante do cartum brasileiro do período. Foi quem expressou as mais ousadas críticas do imaginário cultural da resistência à repressão. Henfil experimentaria no Jornal dos Sports uma liberdade de expressão que não teria em qualquer outro veículo. Uma vez que o futebol, enquanto espetáculo voltado às massas, era facilmente identificado como aliado do regime, era natural um afrouxamento da censura sobre o que publicava o diário esportivo. Será nas charges sobre futebol carioca, a partir de 1968, e na sua famosa “Tirinha do Urubu”, criada em janeiro de 1969, que encontraremos as críticas e denúncias mais expressivas, no período mais violento da ditadura. Trouxe ao debate todas as tensões políticas do momento, a tortura e as ações da luta armada. Henfil lançava mão do mesmo instrumento de mobilização de massas, usado a favor do governo repressor, para expressar pontos de vista de oposição ao regime, camuflados pela metáfora futebolística. Valdomiro Vergueiro, que considera Henfil o maior expoente de sua geração, observa em seu traço, espontâneo e descompromissado, uma atitude estética própria da cultura de resistência à ditadura. Não havia mais espaço para a elegância déco dos tempos de J. Carlos. Sua obra constitui um conjunto expressivo de bens simbólicos extraoficiais, forma pela qual Rogéria de Ipanema propõe focalizar a produção caricatural. Peter Burke faz observações pertinentes ao uso político de imagens alternativas, ressaltando a contribuição singular que a caricatura oferece ao debate público, nos auxiliando a refletir sobre mentalidades ou atitudes políticas do passado. Mas será à luz da discussão de Ernst Gombrich (1909-2001) sobre o farto uso de representações metafóricas pela sátira política, que vamos encontrar paralelos simbólicos com o discurso corrosivo e expressivo do humor gráfico de Henfil, que apontam para novas reflexões.

Palavras-chave: Caricatura. Resistência. Ditadura. Henfil. Futebol.



Figura 1 - HENFIL: Aimoré disse que o Luís Carlos emprega tática de guerrilha, 17 jun. 1969, Charge PB, 10cm x 12cm
 Fonte: Jornal dos Sports, BN Digital.

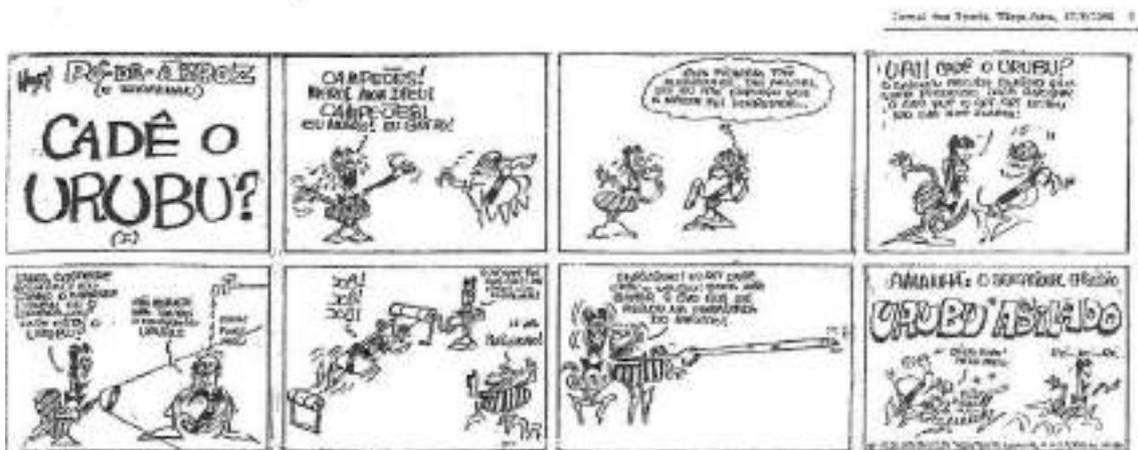


Figura 2 - HENFIL: Cadê o Urubu, 17 jun. 1969, Charge PB, 24,71cm x 10,68cm.
 Fonte: Jornal dos Sports, BN Digital.



Figura 3 - HENFIL: Urubu, 22jan.1970,
Charge PB, 24,71cm x 10,68cm.
Fonte: Jornal dos Sports, BN Digital.



SOB O SIGNO DA MORTE: TRABALHO DO LUTO E RESISTÊNCIA NOS GUEVARAS DE CLAUDIO TOZZI

ALEXANDRE PEDRO DE MEDEIROS¹

¹ Bolsista FAPESP, Doutorando em História da Arte, Universidade Estadual de
Campinas / royquaker@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Em 11 de outubro de 1967 os jornais brasileiros noticiavam a confirmação da morte de Ernesto Guevara de la Serna, ocorrida dois dias antes. No dia seguinte à notícia, Claudio Tozzi iniciou um painel intitulado *Guevara, vivo ou morto...* em homenagem ao guerrilheiro e aos ideais revolucionários propagados por ele. O painel, que foi o primeiro de uma série de trabalhos dedicados ao “Che”, iniciou o memorial do artista ao líder da Revolução Cubana e operou dois desígnios conectados entre si: homenagem ao ideólogo do foco guerrilheiro e trabalho do luto. Em relação ao primeiro, é importante recordar que o artista participou de atividades da Ação Libertadora Nacional, organização de guerrilha urbana fundamentada nas ideias de Guevara e comandada por Carlos Marighella que, entre outras entidades, colaborou na luta armada contra a ditadura militar brasileira em seus anos mais truculentos (1968-1974). Sobre o segundo, pode-se afirmar que as repetidas aparições de imagens de Guevara vivo e morto, as quais ocorrem em vários trabalhos produzidos por Tozzi nos anos 1967 e 1968, estava relacionada à tarefa psíquica de desprendimento do objeto da perda, ou seja, segundo a matriz psicanalítica freudiana, enquanto trabalho realizado pelo luto. Entretanto, os Guevaras de Tozzi, assim como as Marilyns de Andy Warhol, são marcados por um caráter paradoxal: há o desligamento da libido em relação ao objeto perdido, ao mesmo tempo que há uma fixação obsessiva neste e, quiçá, uma identificação com este, o que resultaria em uma abertura para o significado traumático. Sendo assim, esta comunicação visa analisar a série de Guevaras não só como trabalho do luto, mas também como agenciamento de resistência artística à ditadura através da exibição pública dessas obras, como em 1967 no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal. A seguir, identificamos uma série de trabalhos realizados por outros artistas a partir da apropriação de fotografias de “Che” Guevara, como o brasileiro Rubens Gerchman e os argentinos Antonio Berni, Roberto Jacoby e Carlos Alonso, com os quais efetuamos algumas aproximações e distanciamentos em relação às obras de Tozzi. Desde uma leitura comparativa efetuada entre produções que apresentaram cadáveres em diversos períodos da história da arte, concluímos que as fotografias de Guevara morto nos propõem, de um lado, uma narrativa do martírio, tal qual o de Jesus Cristo, mas que, por outro lado, reforçam a imagem do cadáver como exemplo de uma advertência política.

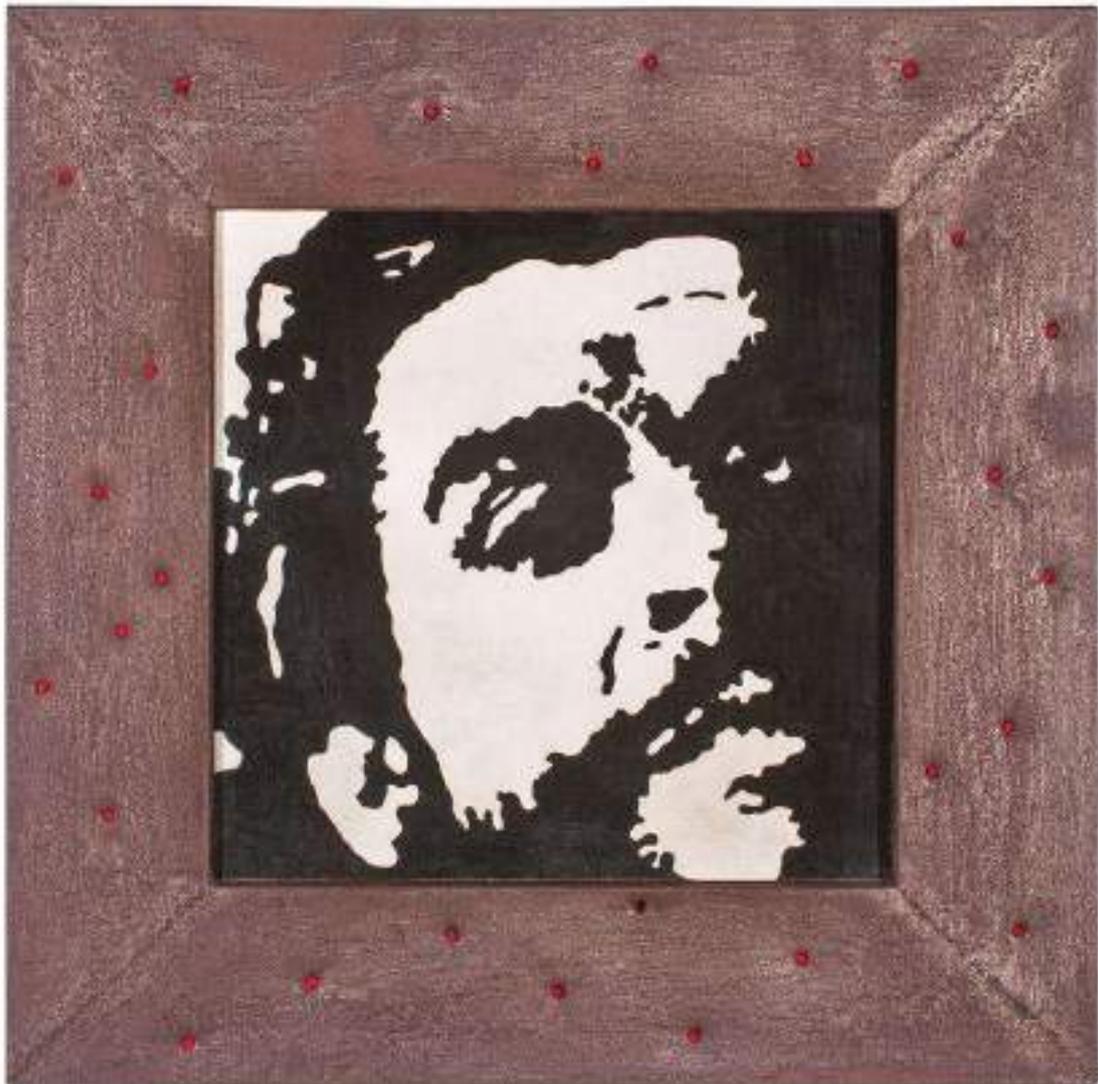
PALAVRAS-CHAVE:

Claudio Tozzi. Ernesto “Che” Guevara. Luto e melancolia. Resistência artística. Apropriação.

IMAGENS:



CLAUDIO TOZZI: *Guevara, vivo ou morto...*, 1967.
Tinta em massa e acrílica sobre aglomerado, 175 X 300 cm.
São Paulo, Coleção particular.
Fonte: Do autor.



CLAUDIO TOZZI: *Guevara morto*, 1967.

Acrílico sobre tela e moldura de chapa de ferro, 50 X 50 (80 X 80 com moldura) cm.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Fonte: malba.org.ar.



ANTONIO BERNI: Sem título, c. 1967.

Óleo sobre tela, 50 X 60 cm.

Buenos Aires, Coleção particular.

Fonte: HERKENHOFF, Paulo; ALONSO, Rodrigo; AGUILAR, Gonzalo. *Arte de contradicciones.*

Pop, realismo y política. Brasil – Argentina 1960. Ciudad Autónoma de Buenos Aires:

Fundación Proa, 2012, p. 108.



PARA ALÉM DA GUERRA E DA PAZ: UMA CONEXÃO ENTRE BRASIL E ARGENTINA

MARIA CAROLINA RODRIGUES BOAVENTURA¹

¹ Programa Interunidades em Estética e História da Arte – MAC/USP.
mariacarolinaboaventura@usp.br

RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação tem como objetivo apresentar o início de um estudo comparativo que se propõe a investigar como personagens construídos pelos pintores Candido Portinari (brasileiro, 1903 – 1962) e Antonio Berni (argentino, 1905 – 1981) podem revelar temáticas sociais importantes, sejam tais personagens reais ou ficcionais. Tal estudo é tema central de um projeto de doutoramento que se concentra nas obras em que Portinari revela uma série de figuras de meninos originários de sua terra natal, Brodowski (interior de São Paulo) em seu cotidiano mais pueril e lúdico e também em cenas de trabalho, tristeza e reflexão. Berni também traz em uma série de xilogravuras e colagens, um personagem ficcional, filho de operário e dos arredores de Buenos Aires, *Juanito Laguna*. Desta maneira, através de arquétipos e padrões construídos para estas crianças se busca explorar as produções artísticas destes pintores e suas relações com os contextos sociais em que viviam. Neste sentido, se espera indagar como uma forma humana jovem e pura pode dar tanto peso e significado a certos discursos ideológicos de parcelas da população que se veem esmagadas por conflitos de ordem econômica, política e social. Não sendo, portanto, apenas um estudo comparativo entre visualidades de países fronteiriços, é para além disso. Interessa perceber como dois artistas contemporâneos marcaram a arte moderna latino-americana com temas tão próximos e figuras tão sofridas, mas ao mesmo tempo tão esperançosas. Como ponto partida, então, para esta análise se observa, especialmente, os painéis “Guerra e Paz”, pintados a óleo por Portinari, entre 1952 e 1956; e *Juanito dormido*, colagem de Berni de 1978. Embora haja uma distância cronológica nestas duas produções, cabe dizer que estes dois artistas modernos e contemporâneos em suas trajetórias apresentam uma abordagem de obras modernistas de cunho social que têm como ponto de partida personagens emblemáticos de contextos culturais diferentes, mas que revelam temáticas - como a miséria, a exclusão de direitos fundamentais, a abnegação de uma classe social - e a articulação de composições e iconografias semelhantes. Neste viés, se pretende observar iconográfica e iconologicamente como a figura de meninos é representada nestas obras entre: o nu e o vestido, o abandono e a acolhida, a rigidez e o movimento, o chorar e o brincar, a guerra e a paz.

PALAVRAS-CHAVE:

Candido Portinari. Antonio Berni. Guerra. Paz. Meninos.

IMAGENS:



CANDIDO PORTINARI: *Guerra*, 1952-1956.

Painel a óleo, 1400 X 1058 cm.

Nova York, Organização das Nações Unidas – ONU.

Fonte: <http://www.portinari.org.br/>



CANDIDO PORTINARI: *Paz*, 1952-1956.
Painel a óleo, 1450 X 953 cm.
Nova York, Organização das Nações Unidas – ONU.
Fonte: <http://www.portinari.org.br/>



ANTONIO BERNI: *Juanito dormido*, 1978.
Óleo, madeira, latas, tela, juta, pregos, papel machê e brinquedo de plástico sobre madeira,
156 x 111 cm. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano – MALBA.
Fonte: <https://coleccion.malba.org.ar/>



1972: ARTE EM CONTRATEMPO

MARCO PASQUALINI DE ANDRADE¹

¹ UFU/CBHA / marcodeandrade@uol.com.br

RESUMO EXPANDIDO

A relação entre o tempo, a época, e os fatos artísticos que se manifestam em tal contexto traz uma série de complexidades que ora refletem os aspectos históricos, ora pairam sobre eles como uma nuvem cambiante, às vezes melancólica em sua aparente autonomia e ensimesmamento.

O ano de 1972 mostra um interesse peculiar, tanto em termos mundiais, como no caso singular brasileiro: a reeleição de Nixon; a olimpíada de Munique e o ataque terrorista à comitiva israelense; a convenção do meio ambiente de Estocolmo e os desastres aéreos; a guerra do Vietnam em seu ápice; a ditadura militar com Médici em sua escalada de horror e perseguição política; as comemorações do sesquicentenário da independência; as vitórias brasileiras no futebol e no automobilismo; a transamazônica e a inauguração do metrô de São Paulo.

A proposta de comunicação é tomar três exposições acontecidas naquele ano de 1972: Arte/Brasil/Hoje: 50 anos Depois, organizada por Roberto Pontual na Galeria Collectio, em São Paulo; VI Jovem Arte Contemporânea no Museu de Arte Contemporânea da USP; e a 5ª. Edição da Documenta de Kassel, organizada por Harald Szeemann.

A partir de uma visão dialógica entre as mostras, pretende-se trazer algo do estado de espírito daquela difícil e sombria época, entre propostas melancólicas e ativistas, de consagração e desconstrução de artistas, tendências e valores artísticos.

As comemorações dos cinquenta anos da Semana de Arte Moderna de 1922 são o estopim da mostra de Pontual, e alinham-se ao sentido mais “otimista” de demonstrar como a arte brasileira evoluiu e se consolidou, inclusive em termos de mercado de arte, como era do interesse da galeria que a recebeu.

Por outro lado, as mostras experimentais Documenta e JAC trazem os conflitos artísticos, políticos e sociais traduzidos em suas estruturas e propostas. Mas, enquanto a mostra do museu paulista escancara sua instabilidade em processo, a quadrienal alemã serve de trampolim para uma afirmação dominante das tendências da arte contemporânea em um contexto internacional.

Os eventos serão tratados a partir de bibliografia, da fortuna crítica e de documentos textuais e imagéticos já coletados e outros disponíveis nos acervos da internet.

PALAVRAS-CHAVE:

1972. Jovem Arte Contemporânea. Documenta 5. Roberto Pontual. Harald Szeemann.

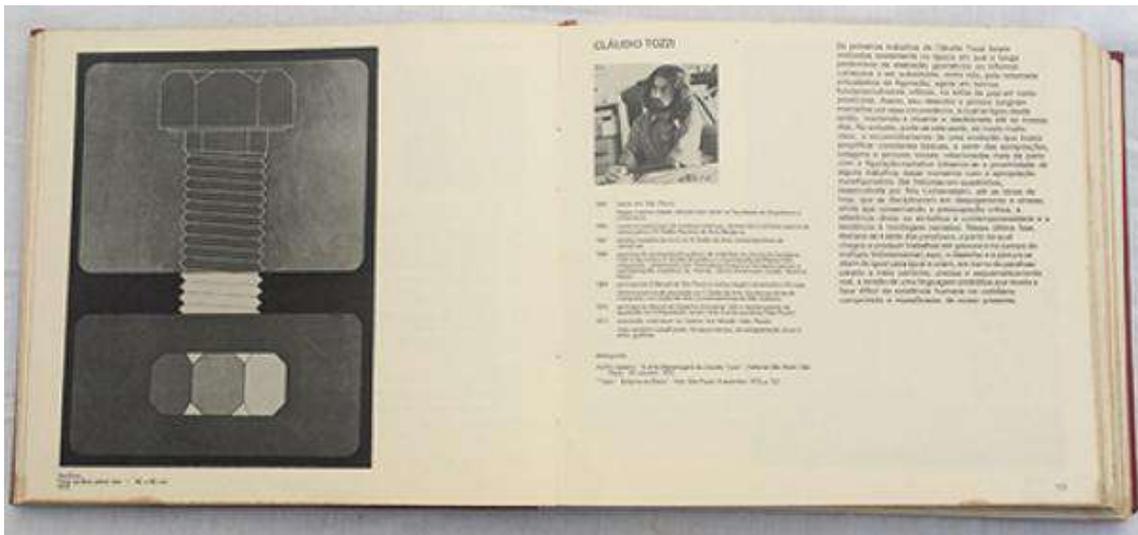
IMAGENS:



VI Jovem Arte Contemporânea: vista da montagem dos projetos dos artistas, 1972.
Fotografia.
Fonte: mac.usp.br.



JOSEPH BEUYS: *Luta de box para Democracia Direta, 1972.*
Fotografia.
Fonte: documenta.de.



ROBERTO PONTUAL: *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*, 1973.
Fotografia da página sobre Cláudio Tozzi.
Fonte: flaviasantossiloes.com.br.



AFINAL, A VIDA SE TORNOU UM POEMA AFLITO: OS POEMÁTICOS CONTURBADOS DE LENIR DE MIRANDA

PAULA RAMOS¹

¹ UFRGS / paulavivianeramos@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

“Nos tempos em que vivo, como traçar poéticas que não sejam conturbadas?”. Essa é a pergunta que Lenir de Miranda se faz a todo instante, quase a justificar o tom cáustico de sua obra; essa é a pergunta que ela também lança ao público, notadamente o desavisado, como a lhe exigir um posicionamento: sim, nos tempos em que vivemos, como não expressar o horror, a náusea, o mal estar, a profunda melancolia?

Artista múltipla, com vasta produção em pintura, desenho, livro de artista, objeto, performance e pintura-instalação, Lenir de Miranda nasceu em Pedro Osório, Rio Grande do Sul, em 1945. Localizado na região Sul do Estado, o município teve, durante anos, outro nome: Vila Olimpo. Curiosa e coincidentemente, a artista vem empreendendo, com sua obra, um reencontro com o mito, notadamente com o herói Ulisses, um dos protagonistas de Homero, revisitado com especial atenção por James Joyce. Ao contrário da morada dos antigos deuses gregos, no entanto, onde só se conhecia o éter, a luz pura, e onde os alimentos se reduziam ao néctar e à ambrosia, Lenir, nascida no ano de término da Segunda Grande Guerra, revelaria, por meio de sua obra, uma terra desolada, as sobras dos conflitos, o périplo dos sobreviventes.

Entre suas produções mais recentes, em diálogo com os infortúnios e as incertezas contemporâneas, estão os chamados “poemáticos conturbados”, trabalhos em pequeno formato, feitos em simples folhas A4 e que operam uma síntese entre texto e imagem, entre figuras e poemas produzidos pela artista. Ao comentá-los, Lenir afirma: “Poemático: poema com ar sob pressão, premido pelos tempos atuais. Funciona sob pressão e apresenta um percurso semântico conturbado, passando por um método ideográfico, com diferentes pontos de fuga. *Poemáticos conturbados*: poemas sob a pressão dos tempos atuais”.

De modo esporádico, Lenir vem se dedicando a esses trabalhos desde, pelo menos, o início dos anos 2000. Há cerca de cinco anos, porém, observando as crises migratórias internacionais, os fundamentalismos, os regimes totalitários, a perda dos direitos e a escassez dos encontros e das trocas humanas, sobretudo em tempo de pandemia, a artista vem concentrando sua energia nesse eixo. A presente proposta de comunicação versa sobre essa série, despreziosa em seu suporte e matéria, mas absolutamente potente em suas tensões semânticas.

PALAVRAS-CHAVE

Lenir de Miranda. Poemáticos conturbados. Texto e imagem. Tensão semântica.



HELNWEIN, WATERIDGE E BORREMANS: INFAMILIAR E MELANCOLIA EM CONVERGÊNCIA

LÍCIUS DA SILVA¹

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro / liciusbossolan@eba.ufrj.br

RESUMO EXPANDIDO

A presente comunicação pretende trazer uma reflexão no campo epistemológico da imagem através da confrontação de três pintores figurativos contemporâneos: Gottfried Helnwein (Áustria, 1948), Jonathan Wateridge (Zâmbia, 1972) e Michaël Borremans (Bélgica, 1963). O que une a produção desses três artistas é como eles pensam o processo de criação da pintura conectada à fotografia. Em seus trabalhos existe uma convergência entre aspectos particulares dos campos poético, semântico e técnico da natureza da imagem, em especial no que se refere às sensações de inquietação e desconforto causadas ao espectador e conectadas ao conceito psicanalítico “estranho” ou infamiliar [*das Unheimliche*] de Sigmund Freud. Dessa forma, nosso objeto de interesse é a relação entre a imagem fotográfica e pictórica, aqui apontada em hipótese como responsável pela potencialização do infamiliar.

A título de exercício, nossa análise partirá de duas pinturas de Gerhard Richter. Nelas sua filha Betty figura como modelo para os registros fotográficos que serviram de referência para o pintor. Essas obras, por sua vez, serão confrontadas com pinturas específicas dos três pintores mencionados com as quais apresentam conexões e similaridades de ordem estética e simbólica. Através da via teórica traçada por Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, observando-se conceitos como imagem dialética, sobrevivência da imagem [*Nachleben*] e a potência sintomal presente na imagem, será possível analisar semelhanças estruturais que nos permitam observar a atmosfera infamiliar presentes nessas obras, geradora de sensação de estranhamento no espectador. A relação dessas imagens com a inquietante percepção da consciência anímica, da morte e, em certa medida, do duplo – categorias de infamiliar apontadas por Freud – encontram uma emanção no campo da melancolia, mais especificamente em um luto não vivenciado e remetem a um sentimento de não pertencimento.

PALAVRAS-CHAVE:

Pintura. Fotografia. Infamiliar. Melancolia.

IMAGENS:



MICHAËL BORREMANS: *Sleeper*, 2007-08.

Óleo sobre tela, 40 x 50 cm.

Fonte: CHRIST, Hans e Reust, Hans Rudolf. *Michaël Borremans - Eating the Beard*. Budapest: Hatje Cantz, 2011.



GOTTFRIED HELNWEIN: *The murmur of the innocents 10*, 2009.

Técnica mista sobre tela, 127 x 190 cm.

Fonte: https://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_1872-The-Murmur-of-the-Innocents-10 (visitado em 10 de maio de 2021)



GERHARD RICHTER: *Betty*, 1977.

Óleo sobre tela, 30 cm x 40 cm.

Catalogue Raisonné: 425-4.

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/children-52/betty-6189/?&categoryid=52&p=1&sp=32> (visitado em 14 de julho de 2021)



O LIMITE DA PINTURA OU ONDE ESTÃO OS TEMPOS SOMBRIOS

ALEXANDRE RAGAZZI¹

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro / alexandreragazzi@yahoo.com.br

RESUMO EXPANDIDO

Quando Frenhofer, o magistral e fictício pintor imaginado por Honoré de Balzac para seu conto “A obra-prima ignorada”, enfim mostrou o quadro em que representou Catherine Lescault para o consagrado pintor Frans Pourbus e o então desconhecido Nicolas Poussin, ambos ficaram atônicos diante daquela “muralha de pintura”, cujas cores “confusamente amontoadas” impossibilitavam o reconhecimento da retratada. Enquanto Frenhofer via ali uma mulher de verdade, os outros dois pintores não enxergavam mais do que a própria matéria constituinte da pintura. Diante dessas percepções completamente opostas, Frenhofer desesperou-se e, mergulhado na dúvida, alternando momentos de lucidez e loucura, deparou-se com o momento mais sombrio de sua existência. Já no final do século XIX e a propósito desse texto, Paul Cézanne teria dito a Émile Bernard: “Frenhofer sou eu!”. A questão que aqui se coloca é: por que essa identificação? Talvez seja possível afirmar que ela acontecia por se tratar de artistas que pertencem ao grupo daqueles hesitam, daqueles que não se apegam às certezas, daqueles que têm a dúvida como mestra. Enfim, trata-se dos artistas que padecem de uma espécie de “loucura da dúvida”, como nos lembra Georges Didi-Huberman a partir do livro de Legrand du Saulle. Nesse sentido, era também por razões semelhantes que Jacopo Pontorno provocava compaixão em Giorgio Vasari, que o via atormentar-se diante das obras de Poggio a Caiano, “destruindo e refazendo hoje aquilo que havia feito ontem”. A partir desses elementos, nesta comunicação pretende-se explorar o fato de que os “tempos sombrios”, frequentemente condicionados pelo contexto em que os indivíduos estão inseridos – sendo, portanto, atravessados por questões políticas, econômicas, sociais, culturais ou religiosas –, não raro carregam como componente principal a própria individualidade do artista, a qual por vezes o faz chegar, como diz Diderot, no “último limite da arte”.

PALAVRAS-CHAVE:

Pintura e Representação. Teoria da Arte. Modelos Artísticos.



JEAN FAUTRIER: *La Jolie Fille (A Bela Moça)*, 1944.
Óleo, pastel e nanquim sobre papel aplicado sobre tela, 62 X 50 cm.
Coleção particular.
Fonte: www.mam.paris.fr/fr/expositions/exposition-jean-fautrier.



O CORPO MELANCÓLICO EM ESTADO DE HORROR

LUISA PEREIRA VIANNA¹; THAYNÁ DE PAULA DA SILVA²

¹ Universidade Federal de Juiz de Fora /lluisavianna@gmail.com

² Universidade Federal de Juiz de Fora /tkpn7337@gmail.com

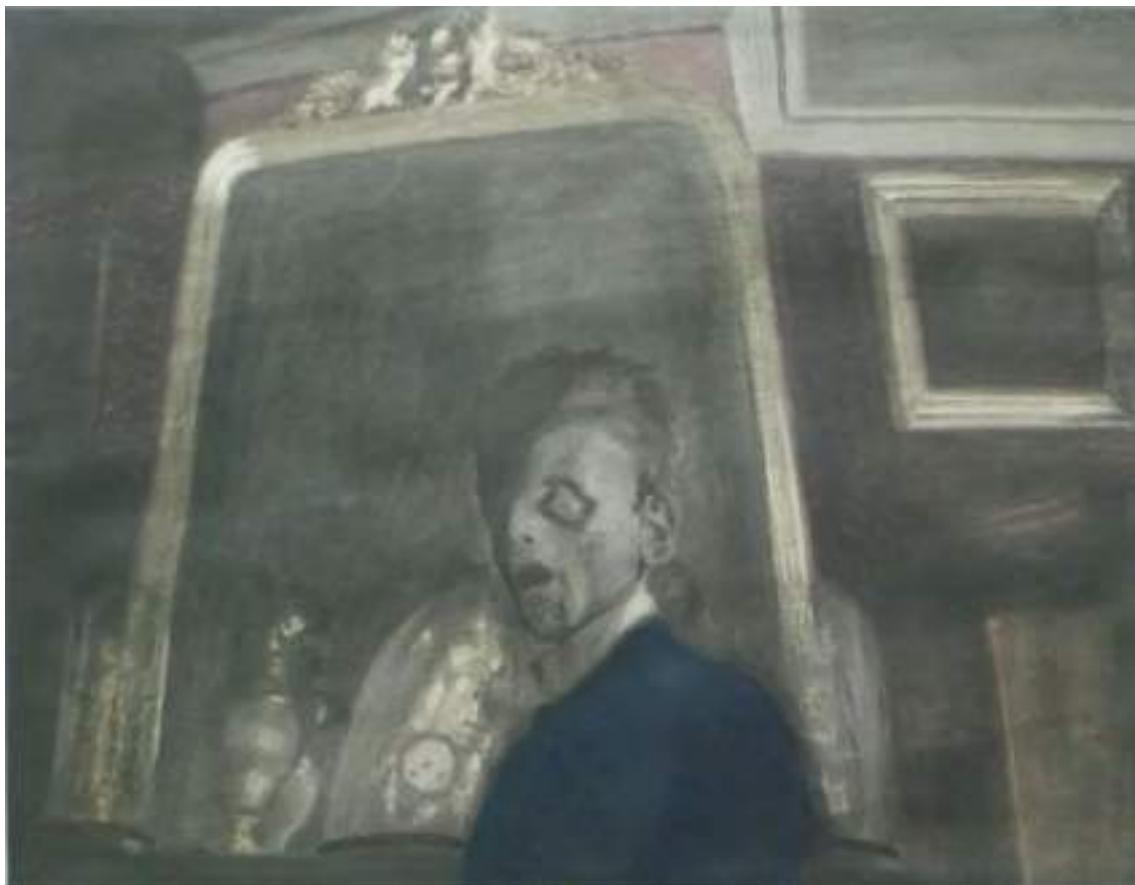
RESUMO EXPANDIDO

Este trabalho visa analisar e refletir a iconografia do corpo melancólico a partir do sentimento de horror. Neste escopo, trabalharemos de forma comparativa as obras *Zelfportret met spiegel* (1908) de Leon Spilliaert, *Lucifer* (1890/1891) de Franz Von Stuck e *Figure with Meat* (1954) de Francis Bacon. Tendo em vista as múltiplas definições da melancolia, onde o termo comporta os mais variados fenômenos e estados, a questão que subjaz o presente trabalho refere-se ao modo como esses três artistas, cada qual em suas condições históricos-culturais, vão representar as variedades sintomáticas ou fenomenológicas da melancolia. Sabemos que tais artistas podem ser vinculados à vertente artística do *Fin de Siècle* denominada Decadentismo, na medida em que o estado de horror provocado pelo sentimento de perda identificado nas produções aqui examinadas, é um dos elementos que caracteriza tal tendência. Conforme ressaltado por Walter Benjamin, temos a perda de um mundo que não existe mais, a perda das possibilidades de transmissão da experiência, ou até mesmo a perda de algo sequer vivido, no entanto presente somente em sua ausência. Podemos refletir todas essas questões na obra de *Lucifer*, o homem demônio de Stuck, no *Papa Inocência X*, de Bacon, e no autorretrato de Spilliaert. A psicanálise, tal como a medicina moderna, vai defender uma compreensão da origem da melancolia oriunda principalmente da mente, entendida como a base da imaginação, e não da incompatibilidade orgânico-corporal, como tratado tradicionalmente nos períodos anteriores. Similarmente, Jean Starobinsk (2016) vai afirmar que a melancolia, enquanto um distúrbio, trata-se de um “fato cultural”, de modo que as qualidades fenomenológicas deste estado variam de acordo com as condições culturais. Compreendemos que o horror, caracterizado pelo estranhamento e a resposta diante a instabilidade do mundo, pode ser interpretado como uma das variadas formas do sentimento melancólico. Deste modo, entre perdas e excessos, as obras de arte aqui delimitadas nos permitem uma aproximação em explorar seu significado histórico-cultural, porquanto adotamos o argumento de que exibem um material pictórico acerca de uma corporeidade da melancolia.

PALAVRAS-CHAVE:

Melancolia. Horror. Representações melancólicas. Corporeidade. Decadentismo.

IMAGENS:



LÉON SPILLIAERT: *Zelfportret met spiegel*, 1908.
Tinta, nanquim, guache, aquarela e pastel, 48 X 63 cm.
Ostende, Bélgica, Mu.ZEE.
Fonte: muzee.be.



FRANZ VON STUCK: *Lucifer*, 1890-1891.
Óleo sobre tela, 161 X 152 cm.
Sofia, Bulgária, National Gallery for Foreign Art.
Fonte: nationalgallery.bg.



FRANCIS BACON: *Figure with Meat*, 1954.
Óleo sobre tela, 129,9 X 121,9 cm.
Chicago, Estados Unidos, Art Institute of Chicago.
Fonte: artic.edu.



AI WEIWEI: A VIDA COMO FORMA DE ARTE

ADRIANE SCHRAGE WÄCHTER¹

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul /adri.wachter@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Essa pesquisa tem como objetivo investigar aspectos da vida que se relacionam com os trabalhos *Maquetes S.A.C.R.E.D (2011-2013)* e *Quebra cabeça da liberdade de expressão (2015)* do artista chinês contemporâneo Ai Weiwei (1957). São trabalhos apresentados na exposição *Raiz Weiwei*, em 2018 na OCA, Parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo que trazem contextos vividos pelo artista na sua tentativa de afirmação como artista, em busca da liberdade de expressão. Suas proposições vinculam frequentemente aspectos como os direitos humanos, a liberdade de expressão, interligados aos regimes opressivos em vigor na Revolução Cultural de Mao Tsé-Tung (1966-1976). Seus trabalhos evidenciam a importância da arte que se origina da própria experiência de vida do artista. Proposições como *Maquetes S.A.C.R.E.D (2011-2013)* realizadas que expressam na forma de “esculturas” os momentos em que o artista foi constantemente vigiado e interrogado, ao ser preso por 81 dias em 4 de abril de 2011 no aeroporto internacional de Pequim, sem nenhuma acusação formal. Cada letra representa um tema/título de um dos dioramas criados durante a produção dessa obra. Uma preocupação latente do artista que vigora igualmente no trabalho *Quebra cabeça da liberdade de expressão (2015)*, realizado em porcelana, composto por 32 peças que se unem para formar o mapa da China revelando a sua multiplicidade como nação. Inspirados em pingentes tradicionais do lugar, feitos frequentemente de madeira, porcelana e jade. Amuletos que traziam o sobrenome das famílias chinesas que funcionavam como símbolos de status e sorte. Nesse caso, o artista substitui o usual sobrenome pelo slogan “liberdade de expressão”, reforçando claramente a sua posição contrária a censura do país sofrida por ele e outros artistas. vistos e experienciados sob a sua ótica. O engajamento do artista seja na preservação da tradição da cultura chinesa, como as porcelanas realizadas na dinastia Han por exemplo, os métodos escultóricos de construções de móveis tradicionais (sem cola), e os refugiados que chegavam aos países tanto na Grécia, como na Alemanha foram alguns pontos que o artista lutou. Aspectos que unem as culturas oriental e ocidental, que compreendem valores distintos, principalmente na preservação de objetos.

PALAVRAS-CHAVE:

Ai Weiwei. Liberdade de expressão. Arte. Vida.



Maquetes S.A.C.R.E.D.
2011-2013
Fibra de vidro
47 peças de diversas
dimensões

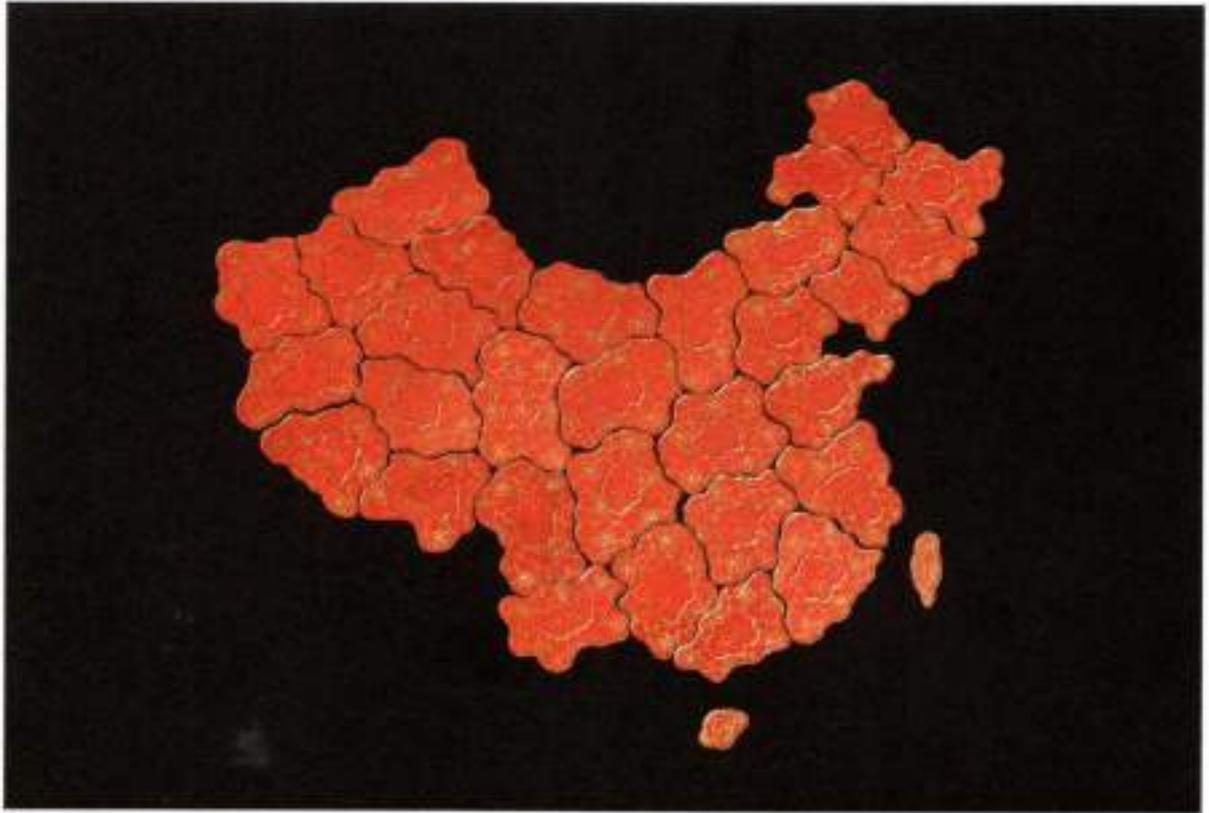
Em 4 de abril de 2015, Ai Weiwei foi preso no aeroporto internacional de Pequim. Ele ficou preso secretamente por 81 dias, sem uma acusação formal. A obra S.A.C.R.E.D. [segredos] descreve em seis dioramas em metal e fibra de vidro esse período angustioso no qual o artista foi constantemente monitorado e interrogado. Cada letra representa um tema / título de um dos dioramas, criados durante a produção dessa obra monumental.

S.A.C.R.E.D. Maquettes
2011-2013
Fiberglass
47 pieces of variable
dimensions

On April 4, 2015, Ai Weiwei was arrested at the Beijing Capital International Airport and placed in secret detention for 81 days without being formally charged. The work S.A.C.R.E.D. depicts across six dioramas in iron and fiberglass this harrowing period in which the artist was constantly monitored and interrogated. S.A.C.R.E.D. Maquettes is a collection of fiberglass models created during the production of this monumental work.



AI WEIWEI: Maquetes. S.A.C.R.E.D, c. 2011-2013.
Fibra de Vidro, 47 peças de diversas dimensões.
Fonte: Raiz Ai Weiwei/org Marcello Dantas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.



AI WEIWEI: *Quebra cabeça da liberdade de expressão*, c. 2015.
Porcelana, 51X 41 x 0,8 cm.
Fonte: Raiz Ai Weiwei/org Marcello Dantas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.



ELES, OS REFUGIADOS DO CAPITAL

DÉBORA DOS SANTOS CAMILO¹;

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro / debora.camilo.dc@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação tem como objetivo apresentar as ações do capital para a produção de subjetivações melancólicas. O trabalho do artista/ativista político Ai Weiwei será o ponto de partida dessa escrita expandida. Nas inúmeras revisões críticas acerca do Totalitarismo, Decolonial, Decolonialidade, Imperialismo, Colonização, Colonialidade etc., o Capital é o motor propulsor da crise e das natalidades em todos os fenômenos políticos. O capital como teoria social instaura acidentes para gerenciá-los, e, idealizar novos modos de vida. A natalidade aqui não é a mesma pensada por Hannah Arendt e sua visão sobre política, já que a indústria cultural necessita da alienação para garantir que seus ícones negociem a abertura de novas experiências imagéticas, neste caso.

O debate crítico é como o capital produz novas subjetivações a partir das mentiras instauradas. O lugar da felicidade como forma de suprir a tristeza e/ou o luto e, além disso, um apelo para o mundo fictício a partir de uma realidade simplificada. Para ser mais clara: consumo para suprir um estado ou uma falta de algo. Ou seja, a produção da política da melancolia como pretexto para uma não participação política. Os dois trabalhos selecionados de Weiwei, abaixo, são construídos a partir dos efeitos destrutivos desse senso de vida.

O conceito de melancolia foi discutido por Freud em 1917, mas tratarei da criação de um estado da negociação da falta, que acredito ser a base do capitalismo para produzir desejos, pois assim temos uma comunhão com uma comunidade – pertencemos pelo que consumimos. Minha argumentação estará baseada nos investimentos da filósofa Marie-José Mondzain sobre a imagem, o sujeito e o poder que são atravessados pelas forças opressoras dessa teoria social. Os desdobramentos de Mondzain estão no livro “Imagem, ícone e economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo, 2013.

Minha hipótese representacional é que as relações políticas das imagens artísticas tais como o enfrentamento e/ou a comunicabilidade com os efeitos destrutivos do capital, deveu-se as movimentações do capital que na contemporaneidade recorre, para reafirmar o seu poder, ao imaginário para engendrar modos de vida. Ai Weiwei transforma essas formas de violência em imagem artística.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

Imagem artística. Capitalismos. Subjetivação. Política. Superficialidade.

IMAGENS: (até 3 imagens)



AI WEIWEI: *Container de Beijie*, 2014.
Madeira huali. 240 x 160 x 100 cm.
Fonte: Livro *Raiz Weiwei*, p. 93



AI WEIWEI: *Lei da viagem* (Protótipo B), 2016.
PVC reforçado, 1 bote, 51 figuras
3 x 16 x 5,6 m.
Fonte: Livro *Raíz Weiwei*, pp.: 100 e 101.



MEMÓRIAS DE UMA TRAGÉDIA: REFLEXÕES SOBRE O MONUMENTO ÀS VITÍMAS DO NAUFRÁGIO DO NOVO AMAPÁ

TIAGO VARGES DA SILVA¹

¹Universidade Federal de Goiás / tiagovarges@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A presente comunicação é parte da minha pesquisa de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Goiás – PPGH-UFG, que aborda a história e a arte funerária dos cemitérios do estado do Amapá construídos ao longo do século XX. Os túmulos, nas suas mais diversas tipologias e formas, constituem o objeto da referida pesquisa. Dentre os cemitérios do Amapá, o Cemitério Municipal de Santana possui um conjunto de túmulos únicos, que foram construídos com o objetivo de preservar a memória das vítimas do naufrágio do navio Novo Amapá, considerada a maior tragédia da história amapaense. Na noite do dia 06 de janeiro de 1981, o barco Novo Amapá, naufragou no Rio Matapi, com aproximadamente 696 pessoas a bordo, quando fazia a rota entre Santana, no estado do Amapá, ao distrito de Monte Dourado, no município paraense de Almeirim. A tragédia levou a óbito aproximadamente 378 pessoas, das quais 330 foram sepultas no Cemitério Municipal de Santana. A violência da tragédia, ocasionada pela quantidade de vítimas, foi potencializada no sentimento coletivo em decorrência das dificuldades de resgate dos corpos para o seu devido funeral. A ausência de recursos materiais para o resgate ágil, não permitiu a identificação da maioria dos corpos, impossibilitando velórios individuais. Tal situação obrigou a realização de enterros em cinco grandes sepulturas coletivas, quatro para os adultos e uma para as crianças. No ano de 1996, 15 anos após a tragédia, foi erigido um monumento entre as sepulturas em homenagem às vítimas do naufrágio. As sepulturas foram delimitadas por calçadas e entre elas erigido um pilar retangular com uma Bíblia aberta em concreto, em cuja base foram anexadas duas placas em aço com os nomes das vítimas. Atualmente, é possível encontrar pequenas réplicas de túmulos em madeira e alvenaria, construídos aleatoriamente sobre o espaço, com intenção de demarcar um espaço individual de memória, no interior de um espaço de memórias coletivas. Propomos, com este trabalho, analisar a relação deste monumento funerário com o fato histórico que o originou e os seus usos ao longo do tempo.

PALAVRAS-CHAVE:

Cemitério. Monumento funerário. Naufrágio do Novo Amapá. Morte.

IMAGENS:



EDGAR RODRIGUES: Sepultamento das vítimas do Novo Amapá, 1981. Fotografia
Fonte: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2021/01/06/maior-naufragio-do-amapa-completa-40-anos-foi-um-sufoco-lembra-sobrevivente.ghtml>



ELIEL CHAGAS: Monumento às vítimas do Novo Amapá, 2021.
Fotografia colorida. Fonte: Arquivo pessoal.



TIAGO VARGES: *Quadra 1 - Monumento às vítimas do Novo Amapá, 2019.*
Fotografia colorida. Fonte: Arquivo pessoal.



! !
!(*+*" , -!(*.\$%/\$"0*#" 1D"!&'\$2#! 3!
4*\$!&%# 4*#+".(% !
! "#\$%&'(&!)&*+' , -!
! "#\$%&'(&!)&*+' , -!
!"#\$%&'()*+,- ./0+(-1)23,45360,+72*4, .
! !
#%/2+*!%5&".0'0* !
.! /0121341!40565789!;!;9:9!96<14=>9!?=2;@4;99! /5041!7!A949!10A90:53;1!
/09?@B=?553/5225C1:!!?92!5392!DEFG!5!DEHG!241>1!:50;5?5!/90!@:!!/149!
01>97@;=99-9!K@/9?1!210!0175;=935?5!:=5C132!75!/=-34@05457=535!:=3;=9!
?9!2L;@79!MMN!O505!567P!01:92!75!017QR9!2@C10=?575!8=20=5?905!75!5041
S=T1!\$J4B310!13401!52!96057# \$%&'()*#*(&#VDEFG!?!!"=@1//!O177=BB5!75
Y97/1?9P!(!&'#. ")0.'& #VDHDP?!"=9>533=!#3217:9!1!1ê)"%53)-.#&6)#
-) #WDEXP?!"[92 1/8!\$1@\2N!
] =221:=35?55405L2!?!1/ ^2410211!49?5!5!'@09/5P!1!39!\$052P7!:=5C1:!!?1!
O177=BB5!75!Y97/1?9P! K@1! ?@05341;5?52! 85>=5! ;5?9! 1: 92405;=2:9P! A9=!
01;@/105?539!A=!:?92!5392!DEFG!13#;=9!92!5392!DEHG!9:9! @:!!2:6979!792!
:9>=:13492!9/10 J0=92!1!124034=2NRS!9/90!9=3;=?3;=5P5!A949C05A=5?!1!\$1@\2P!
4=05?5!1:!!SJ/9712!1:!!DEHDP1:!!9;52= R9?1!12@5/504;=5 QR9!1: !@:!!;93C01229!
/505!7=?2@4=5!1`/532 R9!79!;93;1=49!71!5041!>9;5!5! /102935C1: !;134057!3!
9605?1!O177=BB5!Y97/1?9N!
'!@:!!;9341`49!50;5?9/175!7=?2;@22 R95!012/1=49!7512:5410=57=BB9?5!5041!!
1!75!5!:54L0=540532A90:5?5!1:!!1310C=5!1!41:/9a9>=:1349 P;9:9!5A=0:5>5:!
(@;!(=//50?!"[983!b853?710P!L!:=/9045341?1245:50!K@1R9!:@=49!:=245341!71
SJ/ 9712P9=2!5392!53412P!#:57A=!4=385!2=?9/57;9?1!@:5!:92405!:=/9045341!/505!
5!5041!/10A90:54=>5!190122@57434=4@767541!O9>105!d!#B=93190105P!35!
K@57A9=!5/0121345?5!/175!/0=:1=05!>1B!5!=?1=533)c#0)4.'& e!W5QR9!/960PZ
>=2459:9! ;0!4=;5! 5! @:5! 1240@4@05! 7=3C@!24=;5! ;9/09:14=3590?1:!
5@490=4J05211240@4@052!01/0122=>52!29;=9;@74@05=2N
#!=?1=5!715QR9!/9601d =3A7@13;=9@!49?5! @:5!QR95!504=2452P!296079!
=457352P!;9:9! L!9!;529!?!!"=9>533=!#3217:9P!K@/504;=;/5055?92 4051:!
DEff! 1! 402! 5392! ?1/9=2! 1756909@! 5! 9605('&'# -.'")0.'& P! A949C05A=5!
;5/4@05?5!;9:!!7=2/509!01450?5?9!7964@05?90K@1P!522=!:;9:9!5!?!1!\$1@\2P!
9C5!;9:92!7=:=412!75!:=5C1:!!;9:9!A90:5!?!1!5405=0!1!13>97>10!9!12/1;45?9QD!
S92!402!5292P522=:P9!12/1 ;45?90!L;85:5?9!5!@:5!012/93256=7=?5?1!/01;=25!
75?5!5!1`=243;=5! ?1! @:!! 12/5 Q9 >5B=9K@!1?1>1! 210!/0113;8=9P! 5=3?5!@1!
:13457:1341P!/175!/01213Q5P!?!1:9324053?9!@:59/105QR9!504124=504;=;/54=>5
K@1/9?1!210!96210>5?5!7?12?1!5!/=-34@057=535!?!1!4J4;=;5!29;=5739!13=9!792!
5392!DEGG!54g2!50412!/10A90:54=>52!/ h2a21C@3?5!C@1N05
!
!
&"6")#"/ 7(8")%1 !!"#\$%&'()*+ ,-.)/ d
#041=457=595B=931!O9>105949!/ 10A90:53;1N!
!



!"#\$%&'()*+,-./:;<=>?@A/B/C/D#E%
7(/8%+89*/%#/(%&@123456%
>?(@8%>A-8%B/(%C8)/-D#8@%
E8D#/F9A+/A%B/(%C8)/-D#8@%

!



!

!

1-%&'2!3&\$4% .#A8)%75),-#*5&8)#,)50#1296%
 E8#8G*"HF%O?"D-"*(8%P"D-"%2%
 Q?(R+*//D1%#?D#"%//%?@8%+89*/%(" 12:3K %3:S%==6%
 M"#/!>8I/*D%
 E8D#/E8 %"#/1%T8BD1%525
 %

!
!
!



SORRISO NEGRO

LORRAINE PINHEIRO MENDES¹

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro / lorraine.artes@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A proposta dessa comunicação tem por objetivo olhar mais uma vez para a obra *Negra tatuada vendendo caju*, de Jean-Baptiste Debret, como veículo de análise que pode se desdobrar em método para enxergar outras leituras possíveis em imagens da colonialidade. Sabe-se que a representação no negro na história da arte branco-brasileira é pautada por uma gramática racializada de representação, onde ser negro é associado à violência, ao trabalho, à subserviência, à sexualidade e à melancolia – outra palavra para banzo.

Pensar na melancolia associada ao negro na construção das imagens que formam o imaginário coletivo de nação pela ideia de Sorriso Negro, através do samba de mesmo nome do grupo Fundo de Quintal, é entender a existência negra no Brasil, ou negro-vida, que escapa às maneiras de representar e compreender o negro-tema - conceito desenvolvido por Guerreiro Ramos. Não se trata de um movimento que recusa a melancolia ou o acúmulo de leituras que formam essa imagem, mas sim conjura, a partir de um detalhe da obra visto através da *luz negra*. Uma memória que, em oposição à consciência, portanto à história oficial, deixa ver um índice e seu significado: as joias de crioula.

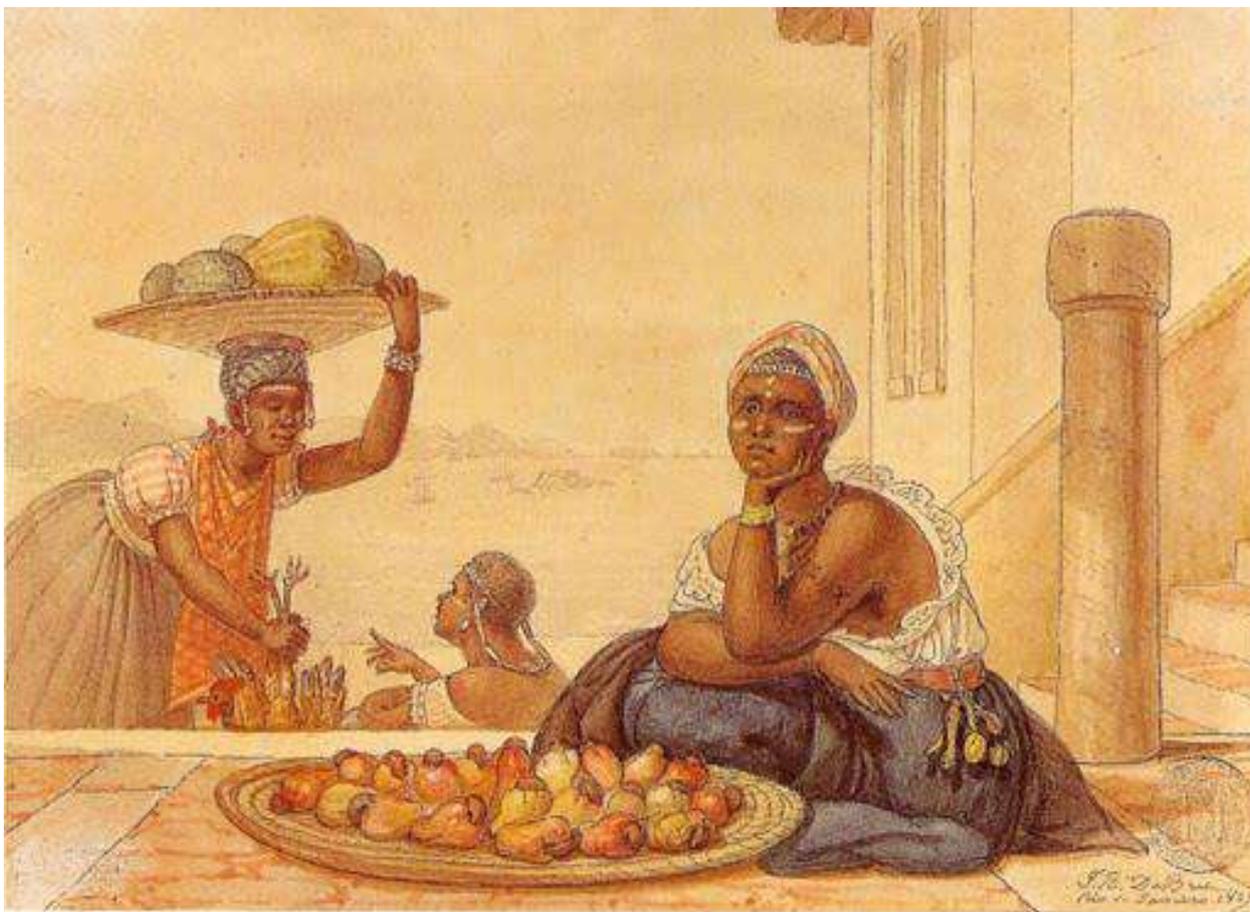
Mais do que ser um *Pathosformel*, os balangandãs à cintura da negra tatuada que melancolicamente vende cajus, nos indicam as histórias de liberdade das ganhadeiras, nome pelo qual também ficaram conhecidas as negras de ganho. Como acessar as imagens da colonialidade e lê-las pelos nossos termos? Pelo drible da memória temos a possibilidade de escrever a história de um passado-presente.

Há também o intuito de relacionar a obra de Debret à personagem Ponciá Vicêncio, do livro de mesmo nome da autora mineira Conceição Evaristo, de forma a evidenciar que a poética negra contemporânea, ainda que entenda a construção do ser negro a partir da melancolia, o faz com a complexidade do samba Sorriso Negro que diz que negro é solidão, é luto e saudade, mas que também é a raiz da liberdade.

PALAVRAS-CHAVE:

Afrocentricidade. Decolonialidade. Ganhadeiras. Melancolia. Memória.

IMAGENS:



Jean-Baptiste Debret: *Negra tatuada vendendo caju*. c.1827.
Aquarela sobre papel, 15,6 X 21cm.
Museu Chácara do Céu, Rio de Janeiro.



NAS FRESTAS DO TEMPO: ENSAIOS DO PERECÍVEL

DINAH DE OLIVEIRA¹

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro /dinaholiveiraufjr@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Nossos tempos de produção acadêmica e artística não estão dissociados da ordem imperativa do real. A convocação contemporânea dos tempos sombrios, dos quais nos falou Hannah Arendt em seu livro seminal, ressalta as ferramentas críticas investidas na pesquisa a partir do complexo modernidade-colonialidade. O semiólogo argentino Walter Mignolo nos aponta a feição estrutural que constitui tal projeto, no qual a colonialidade - significante disponibilizado no simbólico a partir do final dos anos 80 pelo sociólogo peruano Anibal Quijano, é indissociável da constituição da modernidade em sua rede econômica, epistêmica e subjetiva. Segundo Luiz Rufino, o tempo colonial é um carrego produtor de precarização da vida por meio do desencantamento que afeta as formas de existência, produzindo dicotomias de vida e morte, natureza e cultura e ainda constituindo a manutenção de uma teologia política. Sua proposta é a de um projeto de desobediência e cruzamento epistêmico em consonância com o princípio pluriversal de Exu - o mensageiro e pedagogo-senhor das encruzilhadas-possibilidades em que o poético, o político e o caráter ético tomam os lugares de enunciação.

Pensar na perpetuação da colonialidade nos coloca diante dos discursos que engendram a racialidade no Brasil e assim, entendemos a exceção benjaminiana como instância para abertura das possibilidades. Nesta perspectiva, a pesquisa recortada aqui experimenta um modo de pensamento crítico que não traça uma analítica da arte sob suas ferramentas teóricas mais específicas, mas tem o desejo de elaborar um discurso que vem do encontro com o trabalho da arte contemporânea. Nosso cruzamento epistêmico bordeja a noção de transmissibilidade em interlocução com Walter Benjamin e com a dimensão do perecível na agência dos trabalhos da artista Castiel Vitorino Brasileiro. O perecível em Castiel é um conceito e ao mesmo tempo uma operação de transubstanciação que não se confunde com a finitude, mas articula e transcria a vida como uma espiral infinita e deslizante dos enquadramentos do tempo linear. Sua ativação metodológica é imantação de radicalidades do pensamento negro na complexidade de um tempo póstumo criador de mundo em seu vetor diaspórico (memórias póstumas, assim como matéria orgânica dos corpos mortos no traslado Atlântico), em coexistência com a temporalidade de escape dos dispositivos e políticas de morte.

PALAVRAS-CHAVE:

Castiel Vitorino Brasileiro. Decolonial. Transmissão. Perecível. Walter Benjamin.



CASTIEL VITORINO BRASILEIRO: *Corpo-flor*, 2016-2021.
Foto-performance, impressão fotográfica sobre papel 594x841mm
Fonte: <https://www.premiopipa.com/>



CASTIEL VITORINO BRASILEIRO: *Mergulho como rede*, 2018
Foto-performance, impressão fotográfica sobre papel 594x841mm
Fonte: <https://www.premiopipa.com/>



ÁGUAS REVOLTAS As tensões entre aguadeiras/os à beira do chafariz

FRANCISLEI LIMA DA SILVA¹

¹Doutorando em História da Arte (PPGHIST/IFCH/UNICAMP – bolsista CAPES)
francislei.lima@gmail.com

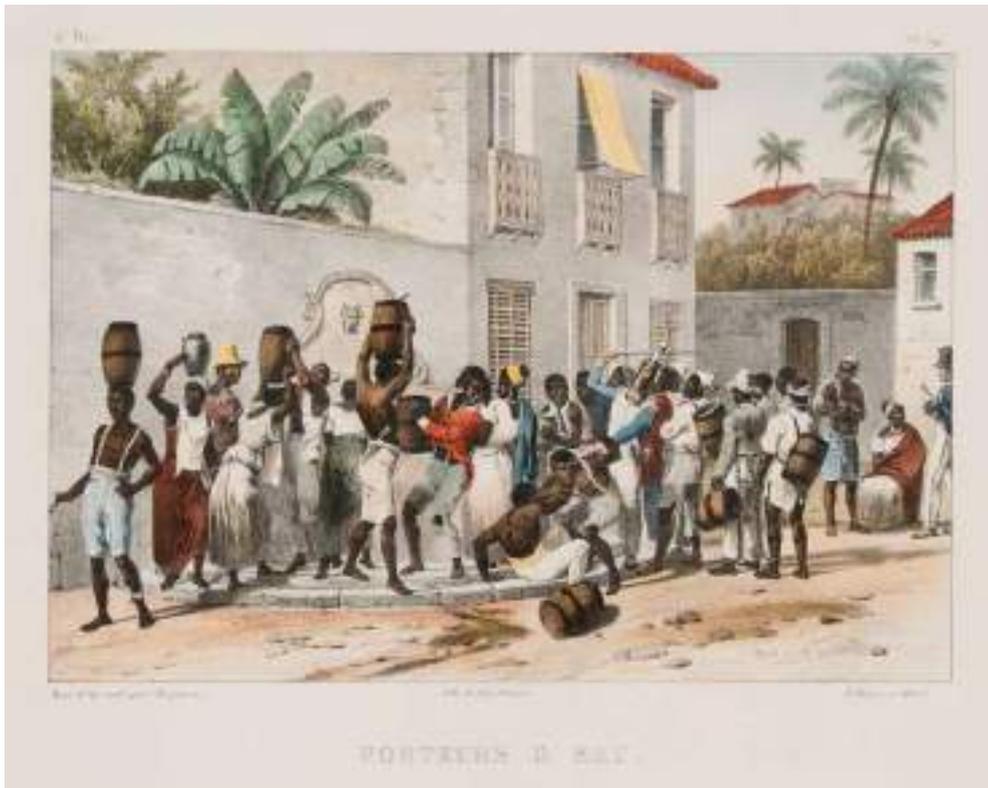
RESUMO EXPANDIDO

O chafariz no mundo luso-brasileiro, bem como no Brasil independente, era o lugar onde as tensões da sociedade se deflagravam cotidianamente. O trajeto do ir buscar água no chafariz não era um caminho tranquilamente percorrido. Mesmo o aparente sossego do escravizado retratado por José dos Reis Carvalho (1800-1882), cujo rosto não vemos por conta da “máscara de flandres”, recostado no tanque aguardando seu barril encher até a boca, poderia ser interrompido bruscamente por uma contenda. Fosse por conta de um pouco de líquido no fundo de uma vasilha ou por rixas entre aguadeiros, mostrava-se rapidamente como um cenário marcado pelo confronto; daí a necessidade de ser vigiado pelos poderes locais. Se o paredão das bicas era afomoseado com os ornatos apropriados, que permitiam demarcar a ordem estabelecida pelo Senado da Câmara nos povoados, na prática, outra dinâmica se configurava junto aos monumentos públicos para a coleta da água – afazer este, como todo aquele associado ao esforço físico do trabalho, reservado às mulheres e homens negras/os escravizadas/os. Na contramão do que era conveniente ou decoroso a esses espaços, os seus corpos, associados ao corpo do chafariz, conferiam à *urbis* uma forte marca de exposição da dor. Desenhadores e pintores como Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848) registraram aguadeiras/os unidas/os à pesadas bilhas e barris sobre a cabeça, oferecendo a nós um dos atributos a serem evidenciados junto aos instrumentos de castigo, como as gargalheiras, correntes e máscaras. Nesse sentido, as imagens de artistas que se abeiraram dos chafarizes para observar e registrar visualmente toda essa movimentação de pessoas se tornam fundamentais para um conhecimento mais aprofundado sobre as personagens que ali transitavam dia e noite. Suas imagens deram contornos, usando os termos da documentação de época, à “devassada”, “miserável” e “incivilizada” condição da aglomeração junto às bicas, tais como assédios, zombarias, jogos, bofetadas, socos, ferimentos provocados com facas, paus e pedras, roubos de vasilhames, bem como insultos e desobediência à guarda. O registro da tensão em volta do chafariz não se limitou ao contexto brasileiro. No além-mar, Nicolas-Louis Albert Delerive (c. 1755-1818) captou homens se esbofeteando, recorrendo aos próprios barris para serem utilizados uns contra os outros na peleja em espaço público. Todos esses elementos vêm a ser iluminados, em grande medida, na aproximação entre desenhos e pinturas onde ficam nítidos arrependimentos e uma certa amenização da violência pregressa nas imagens gravadas para serem

comercializadas na Europa, ao longo do século XIX, como visões estereotipadas da realidade brasileira, enquanto figuras de costumes e tipos populares.

PALAVRAS-CHAVE: Aguadeira/o. Chafariz. Escravizada/o. Monumentos da água. Tensão.

IMAGENS:



JOHANN MORITZ RUGENDAS: «*Porteurs D'Eau*», 1835.

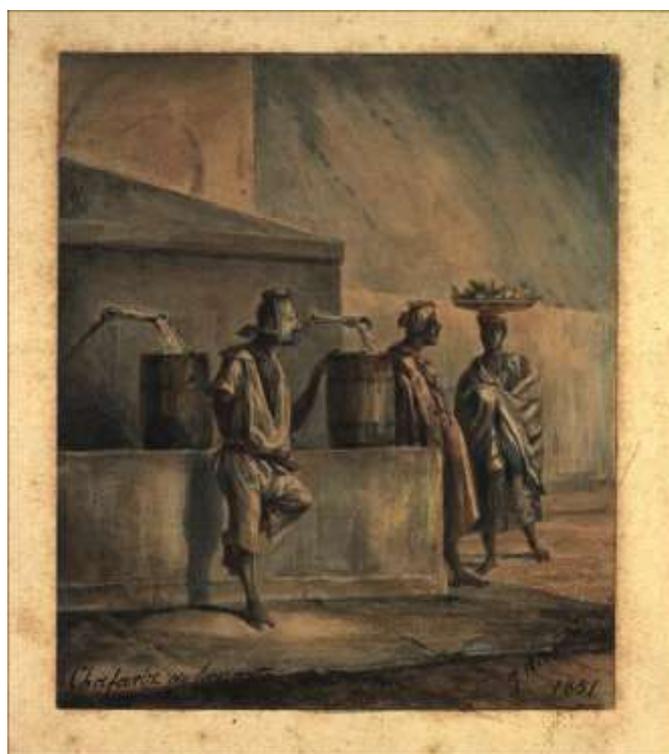
Litografia colorida à mão sobre papel, 34,9 X 51,3 cm.

(Engelmann & Cie).

Fonte: dspace.brasilianaiconografica.org



JEAN-BAPTISTE DEBRET: *Masque de fer-blanc que l'on fait porter aux nègres*, c. 1820-1830.
Aquarela, 18,7 x 12,5 cm.
Fonte: Museu Castro Maya/IBRAM.



JOSÉ DOS REIS CARVALHO: *Chafariz do Lagarto*, 1851.
s./r.
Fonte: acervo.bndigital.bn.br



EX-SOMBRAS?

IMAGENS E (RE)IMPRESSÕES DO MUNDO EM ROSANA PAULINO

ROGÉRIA DE IPANEMA

Universidade Federal do Rio de Janeiro/ rogeriadeipanema@eba.ufrj.br

RESUMO EXPANDIDO

Para a edição 41º Colóquio do CBHA *Artes em tempos sombrios* destacamos, das imagens impressas que atravessam de forma decisiva a potente obra de Rosana Paulino, um especial olhar para duas montagens profundas no livro de artista *História Natural?* Nas duas páginas específicas, a artista manipula fragmentos de imagens para desmontar a construção dos sentidos da história ocidental, intertextualizados com a cartografia europeia e sua visão de mundo; incluindo a baixa visão e anulação do mundo dos outros. Paulino colide com tantos poderes em suas reimpressões e todos extremamente racializados – econômico, social, científico e cultural -, que em sua operação artística de corte e costura, cola e sutura, mexe também com os mapas, fortíssimos instrumentos do poder político para a dominação territorial e mercantil de coisas e gentes. As histórias das imagens passam obrigatoriamente pela reprodução de cartas e mapas *mundi*, cujas visualidades geográficas eurocêtricas são programas carregados de significados simbólicos sobre as partes do mundo e do como entendiam sê-las, em fins do século XVI adiante. A velha cosmografia quinhentista realizada em tinta e pincel sobre pergaminho passou a ser gravada em metal, impressa em papel e publicadas no formato de atlas compilados e, subsequente, dos atlas de novas cartas em obras temáticas e exclusivas. Muito evidenciada pela ordem do discurso visual político e feminista, Rosana Paulino opera os tempos *de sombras* e ainda persistentes à população negra, anacronizando imagens, palavras e objetos por diferentes materiais e

tecnologias, contudo, se autorreferencia, “Eu sou da gravura mesmo, fazer, refazer, fazer e refazer muitas vezes, e a gravura tem essa coisa das camadas.” (*Arte e Ensaio*, n. 37, 2019). E, entende-se este lugar na dimensão da sua obra, vemos Paulino gravadora, impressora e editora. Nas páginas de *História Natural?* a artista enfrenta camadas de tempo propondo a reedição atualizada e corrigida de um novo atlas social do século XXI, da história da história negra no mundo e no Brasil. Re(visões) artístico-epistemológicas paulinas que nos remetem aos conceitos de historicidade em Benjamin, de forma a pensar que no plano político, sintetiza Didi-Huberman (2017), “não há força revolucionária sem remontagem dos lugares genealógicos, sem rupturas e retessituras dos laços de filiação, sem reexposições de toda a história anterior”.

PALAVRAS-CHAVE

Arte da imagem impressa. Impressões de Rosana Paulino. Da mulher negra. Mapas *mundi*. Arte e política.



NARRATIVAS VISUAIS DE MARTÍRIO E VITÓRIA NA IGREJA DE N. SRA. DA PALMA

LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE

Pesquisador CNPQ 2- EBA-UFBA / luizfreire1962@gmail.com

Desde que se tornou a mais importante intercessora entre os fiéis católicos e seu filho Jesus, Maria passou a ter inúmeras invocações como senhora de todos, *Nossa Senhora*. Muito cedo, no século XVII, o culto a Nossa Senhora da Palma foi introduzido na Bahia pelo português Francisco da Cruz Arraes, que trouxe de Lisboa em 1630 uma imagem dessa senhora, de quem era devoto porque lhe era vizinho na Paróquia de São Nicolau. A construção do templo, contudo, deveu-se a seus filhos, que herdaram a devoção. Um deles, o Alferes Bernardo da Cruz Arraes ficou gravemente doente e em uma visita de seus irmãos, um deles, Manuel da Cruz Arraes comunicou ao enfermo um sonho que tivera, no qual foi indicado que sua saúde seria resgatada se edificasse uma igreja própria para Nossa Senhora da Palma, juntaram-se todos e fizeram a promessa, que alcançada, determinou a compra do terreno e a edificação.

Em cerca de 1670, depois de concluído o templo, trasladou-se em procissão a imagem da N. Sra. Que estava na ermida de São José. Após o falecimento dos irmãos devotos, a igreja e o terreno contíguo foi cedidos aos Agostinhos Descalços, recém chegados à Bahia para erguerem seu hospício, que serviriam de passagem aos missionários da Ilha de São Thomé e mais terras da costa da África, o que ocorreu em cerca de 1693.

Durante o século XVIII os agostinhos ampliaram a igreja e cuidaram de ornamenta-la com talha, pintura e demais ornatos realizados provavelmente na última década do setecentos. Tal ornamentação, que se preserva até os nossos dias, desenvolve narrativas referentes a invocação de Nossa Senhora da Palma e a propagandística da ordem reformada dos agostinhos, narrativas que se desenvolvem em esculturas entronizadas nos retábulos e principalmente nas pinturas, pois a talha, além das peças litúrgicas fundamentais, aparece emoldurando os painéis em um programa determinado ainda pelo *horror vacui*. O conjunto pictórico é tão notável, que se completa na pintura em perspectiva do forro. Por todo o templo, mensagens evocando o martírio e a vitória aludem a história e aos atributos da santa mãe e de seu filho, de maneira que os sofrimento e a vitória alcançada por eles se projeta na promessa e esperança de que o mesmo aconteça aos fiéis, assim como aconteceu aos patrocinadores do templo.

PALAVRAS-CHAVE:

1. N. Sra. da Palma 2. Bahia 3. Século XVIII 4. Martírio 5. Vitória



ANÔNIMO: *imagem de N. Sra. da Palma, séc. XVIII.*
Madeira entalhada, dourada e policromada.
Salvador, Igreja do Convento de N. Sra. da Palma.
Fonte: fotografia do autor.



ANÔNIMO: *Tarja simbólica do arco cruzeiro da Igreja de N. Sra. da Palma (A cruz do martírio e a palma da vitória), séc. XVIII.*

Madeira entalhada, dourada e policromada.
Salvador, Igreja do Convento de N. Sra. da Palma.
Fonte: fotografia do autor.



ANÔNIMO: *Composição ornamental do lado do evangelho da Igreja de N. Sra. da Palma, séc. XVIII.*

Madeira entalhada, dourada e pinturas em óleo sobre telas.

Salvador, Igreja do Convento de N. Sra. da Palma.

Fonte: fotografia do autor.



PRESENÇA INDÍGENA NA ARTE COLONIAL: O CASO DA IGREJA DE SÃO LOURENÇO DOS ÍNDIOS

SÍLVIA BARBOSA GUIMARÃES BORGES¹

¹ EBA/ UFRJ / silviagborges@eba.ufrj.br

RESUMO EXPANDIDO

No lugar hoje chamado Niterói, o território foi alterado e as narrativas foram construídas sobre silêncios, violências e apagamentos. Dedicar o olhar para os objetos que materializam tais silenciamentos, como indícios simbólicos de presença e de resistência, consiste em um necessário desafio.

A Igreja de São Lourenço dos Índios, uma pequena construção de arquitetura simples, em pedra e cal, guarda vestígios de um passado ora exaltado, ora emudecido pelas narrativas sobre o povoamento que deu origem à Niterói. A pequena construção é uma das mais antigas da região da Baía da Guanabara, oposta à cidade do Rio de Janeiro, que foi povoada a partir de sesmaria doada, em 1568, pelo Rei ao chefe temiminó, Arariboia, em reconhecimento à ação de seu povo na expulsão de franceses que ocupavam o Rio de Janeiro. Como em grande parte dos monumentos religiosos coloniais, a arquitetura sóbria contrasta a ornamentação interior. A igreja preserva o retábulo dedicado a São Lourenço é reconhecido como marco do maneirismo que caracterizou os interiores das igrejas jesuítas, desde o célebre artigo de Lúcio Costa, publicado 1941, na Revista do SPHAN. De valor histórico e artístico inegável, a igreja foi municipalizada ainda no século XIX e restaurada há 20 anos.

Datado do início do seiscentos, o retábulo da Igreja de São Lourenço dos Índios segue a mesma tipologia utilizada na Igreja de São Pedro dos Clérigos, cujos retábulos foram transpostos para a Igreja da Santa Casa da Misericórdia, por ocasião da derrubada do Morro do Castelo. A singularidade do caso de São Lourenço reside na preservação do conjunto retabular, mas, sobretudo, na sua presença em seu local de origem.

E é na sua origem que reside particular importância. A igreja é marco do povoamento da região a partir de um aldeamento temiminó, liderado por Arariboia, indígena convertido ao catolicismo que se tornou Martim Afonso de Souza. A presença indígena pode ser vista, ainda que silenciada, na capela-mor da igreja. No piso de tijoleira que recobre toda a extensão da capela-mor há registros de grafismos indígenas.

É a partir do olhar para esses grafismos – quase que em um exercício arqueológico – que buscamos explorar esses registros, essas presenças indígenas aqui compreendidas como indícios visuais que nos permitem pensar uma arte colonial menos colonizada.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

Arte colonial. Arte indígena. Arte jesuítica

IMAGENS:



Igreja de São Lourenço do Índios, Niterói/ RJ



Retábulo da Igreja de São Lourenço dos Índios, Niterói/RJ



Grafismo indígena, Capela-mor da Igreja de São Lourenço dos Índios, Niterói/RJ



OS RITOS PROCESSIONAIS COMO CATARSE TAUMATURGA COLETIVA NA VITÓRIA DO SÉCULO XIX

NELSON PÔRTO RIBEIRO

Professor Titular no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisador do CNPq / nelsonporto.ufes@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A procissão era o ritual religioso mais presente na cultura urbana da América portuguesa do século XVIII. Viajantes de países do norte europeu onde as ideias do iluminismo já predominavam, eram unânimes em constatar que não se passava um dia sequer sem que uma procissão passasse acompanhada por músicos, soldados e padres. O Capitão James Cook em 1768 observou: 'Existem mais procissões religiosas neste lugar do que em qualquer país papista da Europa'. É na época do Barroco que a procissão, esta expressão pública do fervor e do transe coletivo religioso, tomou toda a sua dimensão histórica e artística, nos dizeres de Maravall. Os poderes taumatúrgicos da procissão foram sempre reconhecidos como fortes pela mentalidade pré-iluminista do cristianismo ibérico; veja-se por exemplo a enorme procissão que se realizou em Lisboa exatamente um ano após o grande terremoto de 1755 quando os apocalípticos previam que um terremoto mais forte ainda viria para terminar o 'serviço', procissão na qual ia à frente o Duque de Lafões em autopenitência. A religiosidade da América portuguesa alimentou-se desta prática, até, ao menos, o final do século XIX – mesmo que a cultura neste momento já não se pudesse chamar barroca e que já estivesse definitivamente conspurcada pelo pensamento laico e 'iconóforo' do iluminismo. Acredito que podemos falar de práticas mentais residuais sobrevivendo no contexto de um mundo fragmentado, onde o cientificismo do iluminismo predominando nas esferas civis não era capaz de exterminar ainda a religiosidade tradicional que sobrevivia nas crenças populares do dia a dia. Ao longo de todo o século XIX a Vila da Victoria, na Província do Espírito Santo, foi assaltada por epidemias cíclicas que eram reflexo das condições miseráveis de sanitização da urbe mas que recebiam como resposta terapêutica não o tratamento científico do urbanismo, mas o rito processional taumatúrgico, tal como em 1895 quando a cidade foi tomada por uma epidemia de varíola e os rituais de exorcismo da doença passaram pela devoção de N. Sra. da Conceição através de "missa de penitência e procissão" e posteriormente, de procissão e missa de júbilo pela extinção da epidemia. O propósito do presente artigo é o de se debruçar sobre as práticas processionais da segunda metade do século XIX na cultura urbana capixaba, tentando demonstrar como elas ainda estavam ancoradas num imaginário religioso impregnado de símbolos e representações da cultura pré-iluminista.

PALAVRAS-CHAVE:

Procissão. Pré-iluminismo. Século XIX.



SABEDORIA EM TEMPOS DE ESCRAVIDÃO: O TETO DE PARACATU NO PALÁCIO DO ITAMARATY

ANGELA BRANDÃO

Unifesp/CBHA/CNPq 2

RESUMO EXPANDIDO:

A Arte no Brasil Colonial se desenvolveu durante parte do período escravista, um dos tempos mais cruéis e violentos de nossa história, cujas consequências se refletem até hoje na sociedade brasileira. A arte colonial brasileira foi predominantemente religiosa; contudo, há expressões artísticas em espaços de civis, como casas abastadas de donos de terras, minas e ricos comerciantes. São, porém, raras as manifestações de arte não-religiosa, de temática profana. No Palácio do Itamaraty, em Brasília - DF, encontra-se um teto pintado a têmpera sobre madeira, proveniente de uma fazenda de Paracatu, ao noroeste de Minas Gerais, datado do século XVIII. Paracatu foi o local da última grande descoberta de ouro na região, com duração efêmera. Sua proximidade geográfica, em relação à capital do país, propiciou que esta obra fosse deslocada para a Coleção do Itamaraty nos anos 1960, possivelmente por ter se arruinado a casa de fazenda de onde proveio. São cinco painéis: quatro gamelas laterais contendo duas figuras femininas: uma delas toca um instrumento de cordas, e outra traz um livro nas mãos; e dois personagens masculinos: um toca flauta e outro, com suas quatro mãos, ergue uma tibia, seguindo a Alegoria da Sabedoria Humana de Cesare Ripa. No painel central, está a figura da deusa romana Minerva (Atena para os gregos), entronizada, identificada pela legenda: “A Deosa Minerva Rainha da Sabedoria”. Não sabemos nada a respeito de sua autoria e seu local de origem, a não ser a hipótese adotada pelo museografia, que a define como proveniente de uma sala de música. Porém, não se trata exatamente de uma Alegoria da Música, associada à devoção à Santa Cecília, nem tampouco de uma Alegoria dos Sentidos da Audição e da Visão; mas de uma representação da Sabedoria, personificada por Minerva, como protetora das artes e dos saberes, apontando para um espaço destinado à leitura e à música, uma biblioteca, talvez. A brancura das peles, a delicadeza do vestir e dos gestos dessas figuras apontam para o universo do refinamento próprio da cultura europeia de finais do século XVIII e exaltam as artes e a literatura, num intrincado jogo iconográfico, como manifestações de existência civilizada e cortesã. Trata-se de uma película de civilidade completamente desconectada com a realidade da escravidão. Podemos enxergar na obra algo que não nos informa num primeiro olhar? Podemos dizer que se trata de uma camada de silêncio e apagamento da realidade nos tempos de escravidão?

PALAVRAS-CHAVE:

Minerva. Teto. Paracatu. Palácio do Itamaraty. Pintura Colonial.

IMAGEM:



Anônimo: Teto proveniente de uma fazenda de Paracatu - MG, século XVIII.
Têmpera sobre madeira, 390 x 450 cm. Brasília – DF, Palácio do Itamaraty. Foto Rômulo Faldini. Fonte: *Palácio Itamaraty Brasília, Rio de Janeiro*. São Paulo: Banco Safra, 1993. p. 35.



PERSONAGENS LITERÁRIAS FEMININAS NA ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XIX: OS CASOS DE FRANCESCA E HELOÍSE

VITORIA AMADIO DE OLIVEIRA¹

¹ Universidade Federal de São Paulo /amadio.vitoria@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação parte de uma pesquisa que investiga figuras femininas em pinturas inspiradas por obras literárias feitas entre 1880 e 1920 no Brasil, a partir do contexto histórico no qual elas estão inseridas e suas relações com outras obras de temáticas semelhantes. A pesquisa analisa como se deu a construção de personagens canonizadas da literatura internacional, tendo enfoque somente numa vertente não-indianista. Para tanto, exploramos personagens como Heloíse pintada por Pedro Américo em 1880, Francesca de Aurélio de Figueiredo feita em 1883, Desdêmona de Rodolpho Amoêdo de 1892 e Virgínia de Antônio Parreiras realizada em 1905. A pesquisa investiga como tais personagens são representadas, o porquê suas histórias são populares dentre os pintores e a recepção dos quadros pela crítica.

Explorando o núcleo da pesquisa que analisa as imagens de personagens que ficaram conhecidas por seus amores impossíveis, trataremos, nesta comunicação, de *Francesca da Rimini* (1882) de Aurélio de Figueiredo e *O voto de Heloíse* (1880) de Pedro Américo. As obras dos dois irmãos apresentam mulheres medievais cuja popularidade das histórias retornaram durante o período contemplado pela pesquisa e as tornaram inspirações para muitas manifestações artísticas. Esse alto número de obras as ressignificam e criam uma ideia nova sobre quem elas foram, sendo assim transformadas em símbolos de questões relativas ao século XIX, como a valorização do amor romântico idealizado.

Analisaremos como Aurélio de Figueiredo adentra essas problemáticas ao usar como inspiração uma tragédia escrita por Silvio Pellico, ao invés do canônico texto de Dante Alighieri que menciona primeiramente a personagem. Figueiredo atualiza o tema da história e insere outra camada interpretativa, mas mantém a essência trágica da história da heroína. A Heloíse de Américo também tem um caráter semelhante, sendo uma composição bastante original quando comparada com outras que a representam. O recurso narrativo da fumaça presente na obra é um elemento que demonstra a sofisticação do trabalho de Américo, já que traz uma solução para evocar as reminiscências nostálgicas da mulher.

Em suma, essa comunicação busca elucidar algumas questões sobre o ineditismo nas respectivas obras dos pintores brasileiros, trazer à tona uma comparação entre a fonte literária e a pintura a óleo e propor uma reflexão sobre as representações de personagens femininas melancólicas na história da arte Oitocentista.

PALAVRAS-CHAVE:

Francesca da Rimini. Heloíse. Século XIX. Arte brasileira.

IMAGENS:



FRANCISCO AURÉLIO DE FIGUEIREDO E MELLO: *Francesca da Rimini*, c.1883.

Óleo sobre tela, 272 X 206 cm.

Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Fonte: artsandculture.google.com.



PEDRO AMÉRICO: *O voto de Heloíse*, c.1880.
Óleo sobre tela, 150 X 104 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.
Fonte: artsandculture.google.com.



MELANCOLIA E DESESPERANÇA NA OBRA DE MAURICIO WELLISCH

MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR¹

¹ Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF / CBHA) /martinhoacjunior@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação objetiva dar visibilidade ao trabalho de Maurício Wellisch (1904-1961). Artista atuante nas primeiras décadas do século XX, Wellisch destacou-se especialmente com suas ilustrações. Participou de exposições como pintor e foi um profícuo cronista e crítico das artes. Formado em direito em 1925, logo se envereda para uma carreira política, trabalhando continuamente no Itamaraty. Diplomata de carreira, atuou em inúmeras cidades, como Antuérpia, Praga etc. Neste período, afasta-se dos pincéis, mantendo-se, no entanto, fiel à escrita numa contínua abordagem da cultura e das artes nestes lugares em que visitou. Para este trabalho centraremos a análise em dois periódicos, *Phoenix* e *Boletim de Ariel*. O primeiro, editado entre os anos de 1924 e 1926, tinha como proposta estabelecer um norte, perceber e agir em um mundo pós-guerra, reerguer-se das cinzas a partir das artes. Além de Wellisch o periódico foi ilustrado por Ismael Nery, Oswaldo Teixeira, A. Voigt, Lleux entre outros. Em casos específicos como Lleux ou Voigt a estética é próxima àquela de Maurício Wellisch.

É sob esta concepção de mundo do pós-guerra que o artista explorará em diversas ilustrações para o periódico. No ano de 1924 participa assiduamente da revista, ilustrando diversos volumes. Em 1925, com sua ida a Europa, não realiza trabalhos para a *Phoenix* e volta a apresentar com menor incidência em 1926. Em *Canto da Renúncia*, março de 1924, por exemplo, Wellisch desenvolve esse sentimento melancólico e de aporia, em mundo cansado. A decoração do traço e o luxo aparente se avizinham ao peso incomensurável da vida, ou de modo mais pragmático de viver. Ou para a ilustração *Tédio*, de Mario Lopes de Castro. Um homem se prosta em seus próprios pensamentos. Uma grande túnica preta o envolve e se une com a longa cabeleira, olhos profundos e cabisbaixo o tédio se confunde com vingança e torpor.

Procuramos alinhar essa produção nas ilustrações da *Phoenix* com os escritos do autor para o *Boletim de Ariel*, que circulou entre 1931-1939. Grandes nomes passaram pelo boletim, como Murilo Mendes, Mario Pedrosa, entre tantos outros. Ali publicou sobre suas compreensões sobre arte, em especial no cenário europeu que vivenciou a partir de 1925, bem como sobre teatro, dança, política, e advogou a favor do cinema em um momento que indaga a aceitação e repulsa do meio como arte.

Estudar esses dois periódicos é, portanto, fundamental para entender a obra de Wellisch e sua visão majoritariamente melancólica.

PALAVRAS-CHAVE:

Maurício Wellisch. Ilustração. Crítica de Arte.

IMAGENS:



MAURICIO WELLISCH: *Canto da Renúncia*, 1924.
Ilustração para o periódico *Phoenix*. Março de 1924.



MAURICIO WELLISCH: *Tédio*, 1924.
Ilustração para o periódico *Phoenix*. Abril de 1924.



**LOCUS MELANCHOLICUS.
A MELANCOLIA NA IMAGEM DAS MINAS E DOS MINEIROS.**

ANDREIA DE FREITAS RODRIGUES¹

¹ Universidade Federal de Juiz de Fora/andreaia.rodrigues@uff.edu.br

RESUMO EXPANDIDO

Em o “Discurso histórico e político sobre a sublevação que nas Minas houve no ano de 1720”, texto anônimo, atribuído ao Governador das Minas, D. Pedro de Almeida, há o destaque para a terra inquieta e “amotinada por dentro”, como no inferno, justificando e fundamentando a necessidade dos castigos aplicados aos revoltosos. O ouro despertaria a corrupção moral e a avidez por bens de todas as ordens, tornando “buliçoso o ânimo” dos habitantes da terra onde se cria e que enriquecem com a mineração. Partindo da análise e interpretação de imagens de Saturno, esta comunicação procura responder à indagação: Seria Minas Gerais um autêntico *locus melancholicus*? A melancolia, como sabemos, é um assunto tão amplo quanto complexo, manifestação de longuíssima duração e tema que aparece desde a antiguidade, organizado a partir de diversas interfaces e relações entre diferentes campos de conhecimento, como a filosofia, a história, a arte, a literatura, a medicina, a astrologia, a alquimia, assim como em diferentes contextos históricos, artísticos, políticos, religiosos, entre outros. Toda essa pluralidade confere ao humor melancólico uma extensa lista de interpretações e representações, entre elas, a da melancolia regida pela teoria dos quatro humores, pelos quatro elementos, ventos, estações do ano e sua ligação com o planeta Saturno. O centro da terra é também o centro da bile negra, sendo a mineração uma das atividades regidas por Saturno, planeta carregado de interpretações supersticiosas, que muitas vezes convergem com as abordagens relacionadas à alquimia, incluindo aí várias cenas com mineiros e minas, presentes nos manuais da ciência oculta. O alquimista cavou a terra à procura da matéria, do mineral-embrião com o qual operou a transmutação, a pedra filosofal. A representação dos mineiros nos primeiros livros sobre mineração e metalurgia da primeira metade do século XVI, ainda guarda muitas relações com as imagens dos alquimistas, seres adentrando as profundezas da terra e de certa forma fundamentando a caracterização na qual Minas seria um local melancólico para além de sua topografia.

PALAVRAS-CHAVE:

Alquimia. Melancolia. Minas Gerais. Mineiros. Saturno.



TODOS OS DIAS À SOMBRA DAS MELANCOLIAS

BIANCA KNAAK ¹

¹ Professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul /
bknaak@hotmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A cada tempo e lugar, como nos mostrou Walter Benjamin, as percepções do mundo foram tratadas, narradas e interpretadas à luz dos acontecimentos históricos e subjetivos. A imprensa escrita, desde a invenção dos tipos móveis, foi o mais ágil lugar de narração dos fatos e afirmação de opiniões. A realidade reportada nos jornais, exposta em páginas de papel barato, espécie de museu de minúcias efêmeras, como já constatado por Jorge Luis Borges em um conto de seu *O livro de areia*, configura um espaço diagramado e reiterado de encontro e confronto com a esfera pública. particularmente em tempos sombrios (como guerras, pandemias, governos autoritários, ditaduras) esse espaço torna-se ainda mais potente. A circulação de narrativas transcritas e ilustradas convoca interpretações e tomadas de posição. Estando as dimensões públicas e privadas entrelaçadas social, política, estética e culturalmente, muitos artistas já reagiram ao jornal e, ao longo da história, alguns até o incluíram fisicamente em suas criações. Assim, tanto o jornal como a expressão artística podem ser lidos como espaços públicos de ação. Do combate à afasia, diante da percepção das catástrofes tanto quanto das pequenas tragédias do dia a dia, as manifestações, recepções, motivações e apropriações artísticas tornam-se espaços de exposição da dor, do medo, do desdém e do desalento, como apontou Sigmund Freud em *Luto e Melancolia* mas também de acolhimento, autoconhecimento, resiliência, luta e esperança. Penso que reconhecer as melancolias expressas no campo artístico pode ser uma abordagem de mútuo sintoma. De um lado, artistas que sob ela produzem e, de outro, subjetividades que assim a identificam. Adviriam daí as potências psicossociais como expressões de representatividade, dispositivos de reverberação das forças coletivas, como (auto)imagens de empoderamento, de encontros e agenciamentos ao longo da história? Esse texto reverbera a exposição de Leila Danziger, realizada em Porto Alegre em 2013, sob minha curadoria, intitulada *Museu de minúcias efêmeras*. Nela, reflexões sobre o tempo, a imagem e a história desbordam as páginas de jornais usadas como suporte de suas obras. Páginas recolhidas pelo mundo e colecionadas pela artista tem seu texto apagado por ela, deliberadamente. Assim, as fotografias se destacam da diagramação, (re)iniciando assuntos subjacentes. Na folha frágil do papel deflorado pelo decalque apagador, um outro texto é acrescido, carimbado pela artista. Mais assunto. Ao apagar a operação nos permite vislumbrar os vestígios do verso da página impressa mas, também, a interdita em sua função informativa, transformando esse espaço midiático noutra narrativa, ainda mais potencialmente relacional e intimamente convocatória.

Nessa apropriação/ citação surgem imagens poéticas atemporais. No entanto, segundo a artista, a melancolia apontada em suas obras é, em verdade, uma estratégia reativa a uma temporalidade excessivamente veloz e voraz que embaralha passado, presente e futuro tornando-os opacos e inacessíveis. Portanto, revisitar sua produção naquela exposição me ajuda a refletir sobre ser curadora nesses tempos históricos sobrepostos e aos quais a experiência simbólica não escapa nem topológica, nem ideologicamente, a materialidade das economias.

PALAVRAS-CHAVE:

Exposição. Curadoria. Narrativas. Apropriação.



Escultor EUGENIO PRATTI, jazigo do General Júlio Marcondes Salgado; Cemitério São Paulo, 1932. Fonte: Josefina Eloína Ribeiro, 1999.



Escultor JÚLIO STARACE, Jazigo de Clineu Braga de Magalhaes; Cemitério São Paulo, 1932. Fonte: Josefina Eloína Ribeiro, 1999.



Escultor **GALILEO EMENDÁBILI**, Jazigo de Ibraim Nobre; Cemitério São Paulo, 1970. Fonte: <https://saopauloantiga.com.br/1932-arte-da-revolucao-nos-cemiterios-paulistas>.



NOTAS QUE ESPELHAM A ALMA: RESSENTIMENTO E MELANCOLIA NO PENSAMENTO DE M. BROCOS (1852-1936)

HELOISA SELMA FERNANDES CAPEL¹

¹ Universidade Federal de Goiás /hcapel@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO:

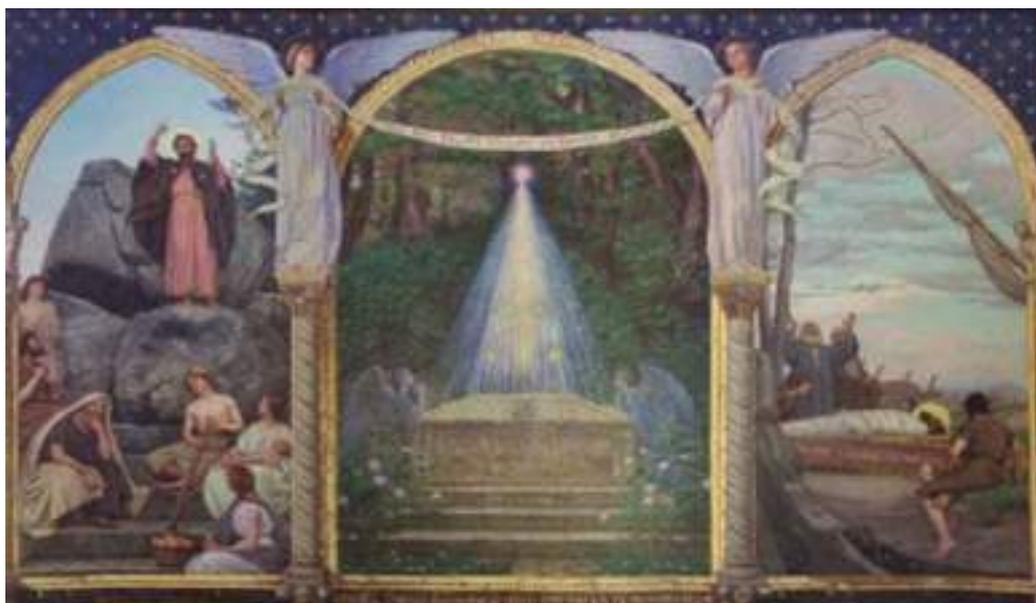
A comunicação investiga o pensamento artístico do pintor compostelano e professor da Escola Nacional de Belas Artes Modesto Brocos y Gomez (1852-1936) no entresséculo, considerando sua atuação como professor e artista, especialmente entre os anos de 1898-1915. Considera ser essa uma etapa difícil na trajetória do artista, afetada pela agitação geral e as mudanças ocorridas no alvorecer da República, os movimentos político-educacionais empreendidos e seus impactos na Escola Nacional de Belas Artes, seu espaço de atuação institucional. A Escola era uma evidente catalisadora de sociabilidades que envolviam arte e política. Tal moldura histórica e artística vai se somar à conjuntura biográfica de Brocos, suas dificuldades para se recolocar no cenário artístico carioca após três anos de ausência. A estada de Brocos na Europa entre Paris, Roma e Espanha e a recepção da encomenda mística *Las Tradiciones del Apóstol Santiago em Galícia* (Ca.1897) foram frustrantes à época. Em perspectiva melancólica e ressentida, o artista vai produzir uma série de textos, posteriormente reunidos no livro “A Questão do Ensino de Bellas Artes; seguido da crítica sobre a direção Bernardelli e justificação do autor” (1915) para interferir no ensino artístico da escola e se contrapor à sua direção e administração. Tais sensibilidades, em potência (Nietzsche), também vão interferir em sua obra. Ao voltar ao Brasil, em onze anos de muitas dificuldades, o autor vai apresentar pinturas de paisagens nos salões de Belas Artes, algumas em torno do Barreiro (Teresópolis), região na qual se exila para escrever e pousar o olhar na dimensão melancólica da sensibilidade e da visão (Goethe). Na trajetória de Brocos, um pintor de gênero, a expressão desse período melancólico produz algumas experimentações e ecletismos. Leitor de Stendhal (1783-1842), Alfred de Musset (1810-1857) dentre outros românticos, Brocos vai se aproximar do simbolismo e

experimentar técnicas impressionistas em obras de menor repercussão. É um momento crepuscular na história do artista, potencializado pela recepção crítica de suas obras e seus esforços, como um experimentado pintor de costumes, para se colocar em novos tempos.

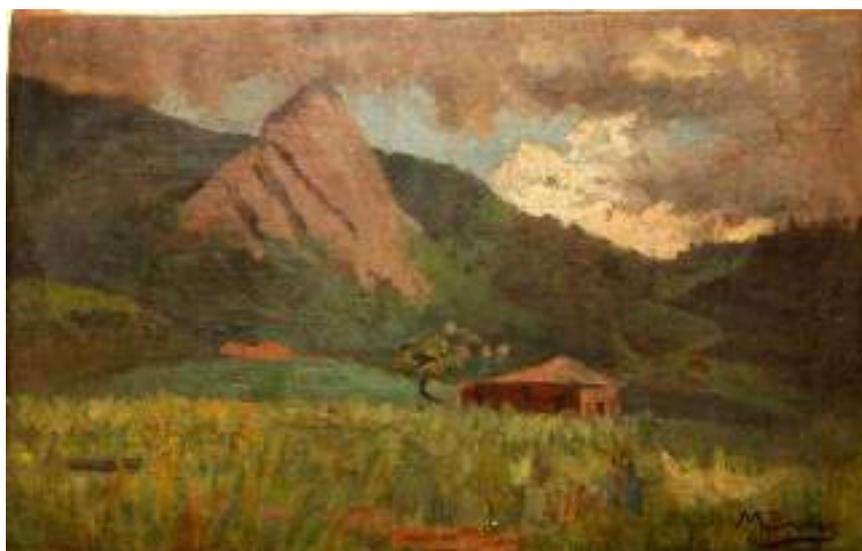
PALAVRAS-CHAVE:

Modesto Brocos. Melancolia. Ressentimento. Ecletismo.

IMAGENS:



Las tradiciones del apóstol Santiago en Galicia. Modesto Brocos. Ca. 1897. Óleo sobre tela. Sacristía de la catedral de Santiago de Compostela. ©Fundación Catedral de Santiago. Foto: Margen fotografía.



Paisagem. Modesto Brocos. Óleo sobre tela. Acervo particular. s/d
Foto: Leoiram Alves



ARTE CONCEITUAL, CRITÉRIOS DE JULGAMENTO E O RETORNO DO FAZER ARTÍSTICO: VII SALÃO NACIONAL DE ARTE DO Museu de Arte da Pampulha

RODRIGO VIVAS¹

¹ Universidade Federal de Minas Gerais / rodvivas@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Nos primeiros anos da década de 1970, nos deparamos com uma sensação de ressaca. É difícil relacionar as correlações entre a decretação do AI-5, em 1968, e os processos de produção artística. A cada nova pesquisa percebemos as complexidades nessas conexões, já apresentadas pelos trabalhos de Artur Freitas (2004), Marília Andrés Ribeiro (1998) e Marcelo Ridenti (1993 e 2000), apenas para citar alguns.

No que se refere aos Salões Nacionais de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, percebe-se desde o IV salão, ocorrido em 1972, questões a respeito dos tensionamentos que vinham ocorrendo no cenário das artes e que trouxeram um princípio de esgotamento do seu modelo. Frederico Moraes foi responsável por um quadro de ações conhecidas como “Do Corpo à Terra”, “Objeto e Participação” e, posteriormente, foi premiado como artista no Salão de 1970, com obras conceituais pertencentes à série “A Nova Crítica”, que questionava os critérios de seleção das obras de arte.

A obra “Túmulos”, de Teresinha Soares, premiada em 1972, foi considerada de acordo com Ângelo Oswaldo¹, uma indicação de que a morte dos Salões enquanto experimentação artística de fato aconteceu. A artista leva ao museu uma representação literal da morte associada a uma performance.

Esse cenário foi modificado, a partir do VII Salão ocorrido em 1975, com a proposta de reativar o evento contando com os esforços de Clarival do Prado Valadares, Diná Lopes Coelho e Morgan Mota. Para tanto, criaram a definição de “júri aberto²” e a premiação de artistas que propunham uma nova visualidade no cenário da década de 1970. Como destaque, podemos pensar em dois artistas que foram premiados neste salão: Maurino Araújo e Marcos Coelho Benjamim.

Maurino Araújo, escultor autodidata natural do interior de Minas Gerais, passa a figurar no cenário dos Salões, sendo premiado por esculturas que

¹ OSWALDO, Ângelo. No salão anti-salão, é hora de ver a realidade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 dez. 1972, s/p.

² O júri aberto consistiu em uma modalidade de julgamento pela qual se permitia a presença do público e dos artistas participantes, de modo com que dúvidas ou questões relativas às opiniões dos jurados, pudessem ser questionadas por escrito, cabendo ao júri a prerrogativa de responder ou não ao requisitante.

ressignificavam o imaginário religioso. Dentre elas, duas obras foram incorporadas ao acervo do Museu de Arte da Pampulha: “Êxodo” e “A Mulher e Dragão”.

No que se refere ao segundo premiado, que também será objeto de análise nesta apresentação, encontramos Marcos Coelho Benjamim, artista que, assim como o primeiro, iniciava sua carreira. Diferentemente de Maurino Araújo, Benjamim investe sua produção em uma narrativa cômica, aproximando os universos *Disney* e *Pop Art* que ficou conhecida como *Disneyworld* erótica³. Posto isso, apresentaremos as questões que permearam o debate do respectivo salão a partir do debate do júri, da crítica de arte e da análise das obras citadas.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte Contemporânea; Salões de Arte; Arte Conceitual; Marcos Coelho Benjamim, Maurino Araujo.

IMAGENS:



MARCOS COELHO BENJAMIM: *Agente Disney*, 1952.
Aquarela, ecoline, nanquim e papel colado sobre papel, 36,8 x 29,8 cm.
Fonte: Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte (MG).

³ PONTUAL, Roberto. Uma família de desenho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 91, 8 jul. 1974, p. 2. *Cad. B. Artes Plásticas*.



MAURINO ARAÚJO: *A Mulher e Dragão*, 1943.
Madeira policromada, 50,5 x 54 x 43 cm.
Fonte: Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte (MG).



MAURINO ARAÚJO: *Êxodo*, 1943.
Madeira policromada, 46 x 38,2 x 32,5 cm.
Fonte: Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte (MG).



A HISTORIOGRAFIA DA ARTE BRASILEIRA SOB O SIGNO DE SATURNO

SONIA GOMES PEREIRA (Universidade Federal do Rio de Janeiro /
sgomespereira@gmail.com)

RESUMO EXPANDIDO

Em seu livro *Revolta e Melancolia* de 1992, Michael Löwy e Robert Sayre desenvolvem a ideia de que o Romantismo, mais do que uma corrente europeia dos séculos XVIII e XIX, é uma visão de mundo complexa que persiste até nossos dias, em toda parte, como resposta ao modo de vida da sociedade capitalista. Assim, dimensões românticas estariam presentes em Maio de 68 na França, nas revoluções terceiro-mundistas, na Teologia da Libertação, em correntes ecossocialistas e – eles não dizem, mas eu acrescento – nas lutas identitárias atuais. O princípio unificador na diversidade das expressões românticas seria o “**colocar-se na contração da modernidade**”.

No caso brasileiro, o cenário de fundo das discussões em torno da nossa cultura desde o século XIX parece ter sido, não o “**colocar-se na contramão da modernidade**”, mas a percepção aguda e dolorosa de “**ser ou estar na contramão da modernidade**”. Afastado dos centros hegemônicos, amarrado a um sistema agrário que se prolongou mesmo depois da República, ansiando por uma industrialização que só aconteceu tardiamente, preso a um sistema patriarcal que parece até os dias de hoje inexorável e submetido à ação imperialista das novas formas de colonização, o Brasil continua **na contramão**, mesmo que a modernidade esteja, ela mesma, enfrentando grave crise mundial em vários níveis – político, social, ecológico.

A reação a esse sentimento permanente de inadequação dentro da civilização ocidental parece ter engendrado dois tipos de comportamento. De um lado, a vontade de atingir o nível dos modelos hegemônicos eleitos. Por outro lado, a negação deles e o elogio da cultura autóctone ou pelo menos da cultura miscigenada.

Esse é o horizonte a partir do qual pretendo analisar a trajetória da historiografia da arte brasileira a partir do século XIX até meados do XX. São, na verdade, três momentos distintos. Em primeiro lugar, os escritos de Manuel de Araújo Porto Alegre em meados do XIX e sua prática de uma História da Arte que liga a tradição de Vasari e Lanzi à nova vertente do método filológico na análise das fontes documentais. O segundo momento seria a prática dos críticos de arte na passagem XIX e XX, sua relação com o Positivismo, mas sobretudo o ideário dos críticos franceses de arte. Finalmente, nos anos 1940, a repercussão da atuação de Hanna Levy no SPHAN, assim como das aulas de Roger Bastide na USP, na divulgação de historiadores da arte de língua alemã, especialmente num novo entendimento do conceito do estilo Barroco.

PALAVRAS-CHAVE:

Historiografia. Arte Brasileira. Periferia. Inadequação. Séculos XIX e XX.

I



LIBERDADE VISIONÁRIA: A FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE NA CRÍTICA DOS ANOS 40 DE MURILO MENDES

RAQUEL QUINET PIFANO¹

¹ Universidade Federal de Juiz de Fora - CBHA / raquinet.rqp@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

O conflito com a realidade é o mote central da poesia de Murilo Mendes, embate que o poeta resolveu (ou tentou resolver) ora aproximando-se do surrealismo, ora do construtivismo. Tendo publicado seu primeiro livro “*Poemas*” em 1930, durante a década de 30, refletiu sobre a realidade através do surrealismo até a publicação de “*As metamorfoses*” em 1942. A partir daí, opera-se uma transformação na sua escrita poética, visível nos livros “*Mundo Enigma*” (1942) e “*Poesia Liberdade*” (1947). “*Mundo Enigma*”, obra marcada por intenso pessimismo, coincide com o momento em que o poeta contraiu tuberculose e com a II Guerra Mundial. É também momento em que Murilo conheceu e conviveu com o historiador português exilado pela ditadura salazarista Jaime Cortesão e o casal Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, ela portuguesa e ele judeu, refugiados no Brasil por causa da guerra.

Entre “*Mundo Enigma*” e “*Poesia Liberdade*”, percebe-se uma mudança na postura do poeta diante do real. Partindo do entendimento da arte como criadora de um espaço autônomo, prevalecia na poesia de Murilo a fantasia sobre a realidade, transfigurando-a num sentido positivo. Agora, a realidade social se imporia à própria autonomia da arte, criando-lhe algumas condições. A reflexão sobre a realidade social se estendeu à sua crítica das artes plásticas.

Ao longo da década de 40, diante da experiência da tuberculose, dos regimes autoritários na Europa, dos horrores da 2ª Guerra Mundial e da instabilidade política no âmbito nacional, o tema da função social da arte ganhou certa centralidade na sua reflexão sobre arte. O poeta passou então a examinar nas artes visuais como o artista incorporaria a realidade social e cultural e a expressaria em sua obra. Entre 1942 e 1951, Murilo escreveu sobre a obra de Vieira da Silva (1942), Arpad Szenes (1946), Ismael Nery (1948), Djanira (1949), Di Cavalcanti (1949), Lasar Segall (1951) e Livio Abramo (1951). Em todos estes textos críticos, Murilo refletiu sobre a questão social inserida numa dimensão mais vasta da existência humana. Sem se posicionar dicotomicamente entre a defesa da pintura social em detrimento da “arte pela arte”, o poeta expôs um entendimento da criação artística, onde intuição e razão se complementam, e fez a defesa da liberdade do artista como meio de consciência artística. Assim, proponho nesta comunicação refletir e apurar as noções de liberdade artística e das relações entre artista e meio social propostas por Murilo Mendes na crítica de arte escrita ao longo da década de 40.

PALAVRAS-CHAVE:

Crítica de Arte.Murilo Mendes.Realidade Social. Liberdade.



A IMAGEM DE UM MUSEU CHAMAS

Helena Wilhelm Eilers

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA) / helenaweilers@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Em setembro de 2021 completam-se três anos do trágico incêndio que destruiu grande parte do acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Desde então, um processo de reconstrução vem sendo conduzido por entidades e pesquisadores, resultando na recuperação de peças que serão restauradas, na impressão de itens com tecnologia 3D, na doação vinda de outras instituições para recompor o acervo e no desenvolvimento de um projeto de reconstrução do prédio histórico. Entretanto, mais do que pontuar as ações que estão possibilitando fazer ressurgir das cinzas um “novo museu”, acredita-se que é necessário não deixar o fogo daquela noite se apagar.

A partir da leitura realizada por Michel Lowy, em *Aviso de Incêndio: sobre o conceito de história de Walter Benjamin*, propomos refletir sobre a relação feita por Benjamin entre o progresso e o castigo eterno da repetição. Quando percebemos que o incêndio do Museu Nacional não é um caso isolado na realidade brasileira, sugerimos que a única maneira sair desse *loop* infernal é manter o acontecimento vivo, deixar essas faíscas sempre no presente, para que o incêndio não seja apenas aquilo que já passou. Com o aporte teórico de Georges Didi-Huberman, propomos que, para que esses eventos não sigam retornando, eles não devem ser guardados como parte do passado, mas sim sempre reimaginados e tornados visíveis. Não se pode apenas se contentar com um novo museu, com um novo acervo. Mais do que reconstruir, é preciso que se preste atenção naquilo que restou. Com isso, destacamos nesta comunicação as imagens do incêndio e as cinzas do museu, para quem sabe assim, os cacos não virem restos, registro ou arquivos e que as imagens do museu em chamas não deixem de arder. Propomos manter o Outrora sempre pulsando à luz do Agora.

PALAVRAS-CHAVE:

Museu Nacional. Rastros. Imagens. Walter Benjamin.

IMAGENS:



Denilson Baniwa: *Amáka* 2020
Resíduos de incêndio e vidro
Foto: Isabella Matheus



Crânio de Luzia, 2019
Réplica realizada com impressora 3D.
Fonte: Instituto Nacional de Tecnologia (INT)



Museu Nacional em chamas
Foto: Fernando Souza/Adufrj

Fonte: Revista Piauí



NUNO RAMOS: LUTO E RENASCIMENTO EM TEMPOS SOMBRIOS

DANIELA DOS PASSOS MIRANDA NAME (DANIELA NAME)

Doutora pela ECO-UFRJ, mestre pela EBA-UFRJ, curadora Revista Caju /
daniname@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação e seu artigo derivado buscam analisar como a obra do artista Nuno Ramos (São Paulo, 1960) estabelece uma relação com um ciclo de vida e morte e percorre estados simbólicos ligados às noções de luto e melancolia, esperança e renascimento. O ponto de partida é a série “A extinção é para sempre” (2021), que reúne sete trabalhos distintos e vem sendo apresentada a partir do Sesc Avenida Paulista, em São Paulo. Ao longo de um ano, os trabalhos serão paulatinamente irradiados para o Brasil e o mundo através da internet, que funciona como suporte e como campo de participação e co-autoria por parte do público.

“A extinção é para sempre” é atravessada pela pandemia de Covid-19 e outras crises do Brasil recente, pressupondo que o atual estado de desamparo que abate o país – tanto em seu cotidiano quanto no imaginário – tem raízes muito profundas. “Chama”, um dos trabalhos da série, é um memorial para nossos mortos, um velório; mas dialeticamente é ainda uma afirmação da chama da vida. Um isqueiro instalado no prédio do Sesc estará acesso e irradiado pela internet durante as 24 horas de 365 dias. Com o passar dos meses, artistas e pessoas de profissões distintas de todo o planeta serão convidados a colaborar com o trabalho, enviando imagens de suas chamas ao vivo. A multiplicação de chamas evidencia a alimentação de um fogo eterno, de sobrevivência às perdas. “Chama” mostra como os trabalhos de “A extinção é para sempre” apontam para os ciclos de aparição e dissolução da obra de arte no espaço material ou simbólico, uma das características marcantes da obra de Ramos desde o início de seu percurso, nos anos 1980.

Em “Através dos desejos (Fragmentos sobre o que nos subleva)”, ensaio incluído em “Levantes” (Edições Sesc, 2018), Didi-Huberman chama atenção para Pierre Fetida e a percepção de que nossas perdas não são necessariamente paralisantes, e “o luto coloca o mundo em movimento” (1978). Este estado de melancolia ativa e inconformada parece ser um fio em comum não apenas nos trabalhos multilinguagem de “A extinção é para sempre”, mas em obras que marcaram a trajetória de Nuno Ramos. Este ensaio se dispõe a esta investigação, cotejando a proposta mais recente do artista com as duas versões de “111” (1992/2012), “Morte das casas” (2004), “Bandeira branca” (2010) e outros trabalhos. Além da obra de Didi-Huberman, textos do próprio artista e de Jeanne Marie Gagnebin apoiarão a análise.

PALAVRAS-CHAVE

Nuno Ramos. Arte contemporânea. Melancolia. Luto. Narrativa.

IMAGENS:



NUNO RAMOS: *Chama*, 2021.
Objeto e transmissão pela internet, dimensões variáveis.
São Paulo, Sesc Avenida Paulista.
Fonte: <https://m.secscsp.org.br/>



NUNO RAMOS: *Bandeira branca*, 2010.
Instalação, dimensões variáveis.
São Paulo, Bienal de São Paulo.
Fonte: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/fotos/4063>



NUNO RAMOS: *111 – Uma vigília*, 2012.

Vídeo a partir de transmissão ao vivo pelo Facebook, dimensões variáveis.
São Paulo.

Fonte:

<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/11/1828467-ze-celso-e-ferrez-abrem-vigilia-de-nuno-ramos-por-vitimas-do-carandiru.shtml>



PÁTRIA, NOSTALGIA E AS ANTI-BANDEIRAS DE ANTONIO DIAS E RAUL MOURÃO

PATRICIA CORRÊA

Universidade Federal do Rio de Janeiro / patricia.la.correa@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Desde o final de 2018 vejo de minhas janelas vários daqueles retângulos de tecido em que predominam o verde, amarelo e azul, com um losango e um círculo concêntricos, com estrelinhas e palavras que, a certa distância, não posso ler, mas sei bem quais são. Presas a grades e parapeitos, tornaram-se quase inescapáveis ao olhar e, na verdade, bastante torturantes. A invasão de bandeiras brasileiras se acirrou na última eleição presidencial, mas desde o início do segundo mandato de Dilma Rousseff, em 2015, já se anunciava em manifestações de rua e foi se intensificando desde então. Mesmo para quem nunca ligou para símbolos pátrios e seu sentimentalismo, essa invasão impõe alguma reflexão que nos ajude a concatenar o Brasil de hoje. Urge sair dessa terrível avalanche nostálgica que elegeu a bandeira para embrulhar a fantasia de um retorno à unidade patriótica, a um passado incorrupto, à ordem e ao progresso que, bem sabemos, nunca existiram.

A partir da constatação desse mecanismo nostálgico de um Brasil assombrado por seu autoritarismo insepulto, fui buscar nas anti-bandeiras de dois artistas meios de driblar um sentido imobilizante da experiência nostálgica: *O país inventado* (1976), de Antonio Dias, e *New Brazilian Flag* (2019), de Raul Mourão. Não é gratuito o fato de que uma foi criada na ditadura militar e a outra no meio dos atuais riscos à democracia. Como Maria Angélica Melendi tem indicado, há correspondências entre “os espaços do não dito no passado e os lugares sem lei do presente”, especificamente entre os espectros da censura, do exílio e da morte que conectam os dois períodos, para os quais, acrescento, a bandeira nacional serviria de liame. Outra autora, Svetlana Boym, permite a exploração de um sentido divergente de nostalgia – que, ao invés de mirar a reconstrução do lar ideal, essa pátria amada que alimenta sectarismos e fascismos, mira criativamente, e como estratégia de sobrevivência, a impossibilidade de um retorno ao lar, unidade tão reconfortante quanto falsa. Boym diferencia uma nostalgia restauradora, aquela que “protege a verdade absoluta”, de uma nostalgia reflexiva que “a coloca em dúvida”. Se a primeira se apega à casa (*nostos*), a segunda cultiva o próprio anseio do retorno (*algia*), postergando-o indefinidamente, “melancolicamente, ironicamente, desesperadamente”, querendo imaginar muitos lugares porque sabe que nenhum é o seu. Talvez por isso faltem pedaços às bandeiras de Dias e de Mourão.

PALAVRAS-CHAVE:

Nostalgia. Bandeira. Antonio Dias. Raul Mourão.

IMAGENS:



ANTONIO DIAS: *O país inventado (Dias-de-Deus-Dará)*, 1976.
Seda e bambu laqueado, 500 cm altura.
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/153952>



RAUL MOURÃO: *New Brazilian Flag*, 2019.
Tecido, 128 x 190 cm.
Fonte: <http://www.artnet.com/>



LEVANTES EM TEMPOS SOMBRIOS

RENATA CRISTINA DE OLIVEIRA MAIA ZAGO¹

¹ Universidade Federal de Juiz de Fora /renatamaiazago@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

No momento em que Georges Didi-Huberman escrevera o texto para o catálogo da exposição Levantes, em março de 2016, cerca de 13 mil pessoas estavam paralisadas, segregadas em Idomeni, no norte da Grécia, visto que a Macedônia fechara suas fronteiras. O local que antes era de trânsito, parada típica para os refugiados de países em crise que tentavam chegar a Áustria ou a Alemanha, tornou-se, com o acirramento do controle migratório na Europa, um acampamento agigantado, um gargalo repleto de pessoas em condições limítrofes: não havia abrigo, estavam expostos à chuva, ao frio, à miséria. Levantes confronta o público com essa situação e com contradições e conflitos sobre a história e o mundo contemporâneo por meio de imagens – pinturas, gravuras, fotografias e filmes – que apresentam possibilidades, provocações e contestações e evocam a percepção de um mundo não linear, perpassado por revoluções, revoltas e gestos que, geralmente, padecem de esquecimentos e apatias coletivas.

É nessa perspectiva que o filósofo e historiador da arte propõe materializar suas pesquisas a respeito do tema, que realiza há alguns anos – particularmente por meio de uma série de publicações intitulada O olho da História, bem como da curadoria da mostra Atlas: ¿Cómo llevar el mundo auestas? (Museo Reina Sofia, 2010-2011) que se desdobra em Levantes – em formato de exposição. Não se trata de erigir uma narrativa da história dos levantes, mas constituir um atlas iconográfico de gestos, ações, palavras e ideias que desafiam qualquer sujeição a um poder absoluto. É evidente, em seu empreendimento, a referência tanto ao pensamento quanto ao *Bilderatlas* de Aby Warburg.

Trata-se de trazer à tona o grito, o brado, o movimento de sublevação, e ainda, o silêncio, a dor e o choro, imagens tão pertinentes ao contexto social atual. Didi-Huberman concebeu a mostra para o Jeu de Paume, em Paris, em 2016, já prevista sua itinerância para Barcelona, Buenos Aires, Cidade do México, Montreal e São Paulo, em 2018.

O objetivo desse artigo, portanto, é analisar a exposição Levantes, realizada no SESC-SP em 2018, como um importante evento no âmbito das artes visuais que pode ser utilizado para pensar uma outra via para a escrita da história da arte, principalmente, como um modo de movimentar uma história problemática da arte em tempos sombrios.

PALAVRAS-CHAVE:

Levantes. Georges Didi-Huberman. Exposições. Aby Warburg. Curadoria.



ÀQUELES QUE SE FORAM: O LUTO E A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA EM DOIS MOMENTOS

VANESSA FREITAS MENDES CALLADO

¹ mestranda do PPGHA-UERJ /nessa.callado@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Quando alguém morre, ficam as fotos, e a imagem e a voz gravadas, desde a era da reprodutibilidade técnica é possível perpetuar assim um morto. Barthes escreveu *A câmara clara* em busca de uma fotografia da mãe que tivesse o exato olhar que ele lembrava como sendo o dela. Essa fotografia ele encontra em uma imagem da mãe aos 5 anos de idade. Foto que ele nunca nos mostra. Aquele *punctum* dizia respeito só a ele, ninguém mais veria o que ele viu ali. Porém se ninguém poderia compreender aquela foto da menina que seria sua mãe, quantas imagens cada um tem que são invisíveis aos outros? Barthes diz que a fotografia atesta que o que vejo existiu e Susan Sontag, que a fotografia é tanto uma *psedopresença* quanto uma prova de ausência. Nada mais verdadeiro quando essa fotografia trata dos mortos. A fotografia analógica, que era a tecnologia corrente quando os dois livros foram escritos na década de 1970, tem em si o atrativo de ser o índice de uma luz que atingiu um objeto e se grava no grão que compõe o filme, portanto tem uma muito poderosa materialidade, apesar de suas posteriores cópias serem reproduzíveis e manipuláveis, ainda se dá como era descrita a era da reprodutibilidade técnica por Benjamin. As fotos em redes sociais e os áudios em programas de mensagem são, hoje, objetos banais da vida cotidiana. Não passam de dados desmaterializados em nuvens de armazenamento. Facilmente compartilháveis e manipuláveis, como objeto reprodutível, o digital está em um nível sem precedentes. Mas quando se trata da imagem de alguém que faleceu, a *psedopresença* não é a mesma? Quando se vê a foto alguém morto em uma rede social ou se ouve a voz no áudio do programa de mensagens, o que se sente não é o mesmo *punctum* que Barthes sentiu com sua mãe? O fato dessas imagens serem mais abundantes e fáceis de alcançar ou apagar, muda algo? Se a tecnologia mudou radicalmente, os efeitos psicológicos e sociais da reprodutibilidade mudaram de quê maneira? Uma imagem fotográfica não permanece sendo uma imagem fotográfica apesar de qual seja seu suporte? Como se dá o processo de luto a partir dessas imagens que ficam? E se os mortos nos são particularmente indizíveis como os desaparecidos das ditaduras? Ou os mortos nos são os mesmos desde o tempo de Nadar? Os escritos de Sontag e Barthes continuam pertinentes ou não?

PALAVRAS-CHAVE:

Luto. Fotografia. Reprodutibilidade técnica. Imagem digital.

IMAGENS:



SILVIO ZUCCHERI:

Marcha de la Resistencia, Buenos Aires, 1983.

Fotografia PB.

Fonte: Levantes, Didi-Huberman, catálogo da exposição, Edições Sesc.



FÉLIX NADAR:

Victor Hugo em seu leito de morte, 1885.

Carte de Visite, 18,7 × 24,4 cm.

Fonte: getty.edu



CADERNO DE RESUMOS

SESSÃO 3 ARTE E RESISTÊNCIA

Coordenação: Almerinda S. Lopes (UFES/CBHA), Blanca Brites (UFRGS/CBHA) e Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CHBA)



SUSPENSÕES E OUTRAS ALTERAÇÕES DA PERCEPÇÃO DO TEMPO EM HÉLIO FERVENZA

EDUARDO FERRERA VERAS¹

¹ PPGAV/UFRGS / eduardo.veras@hotmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Na exposição que apresentou em 2018, na Galeria Mamute, em Porto Alegre, o artista visual Hélio Ferverza (Santana do Livramento, 1963) propunha, desde o título, diferentes possibilidades de percepção sobre o tempo: o tempo histórico, o tempo cronológico, os tempos internos de cada um, os tempos que se suspendem, sem relógio e sem calendário. *Tempos reversos* aludia, no nome, às pesquisas acadêmicas – próprias da Física, da Matemática, da Biomedicina e das Engenharias – que preveem a possibilidade de se recriar, em laboratório, as condições de engendramento de determinados fenômenos. Em tese, isso permitiria a recriação do instante *anterior* aos processos de deterioração. Seria uma espécie de contrafluxo da chamada *obsolescência programada*: a sorte de reconfigurar as continuidades que nos seriam desejáveis.

Em três séries distintas de trabalhos, Ferverza sugeria alterações perceptivas do presente, nos projetando de volta, ao menos hipoteticamente, ao segundo antes da queda. O procedimento, por óbvio, não era literal, mas metafórico.

Na série que abria a exposição, extensas régua de acrílico, fixadas nas paredes, pareciam medir e abraçar distâncias. No formato de colchetes, os objetos traziam diferentes combinações numéricas, que, logo se compreendia, assinalavam pontuações temporais: datas significativas para a configuração do Brasil – de, 1500, ano do Achatamento, ao golpe de Estado de 2016.

Em outra série, de caráter mais instalativo e performático, quatro paus-de-chuva em acrílico produziam, aos serem manipulados, uma trilha sonora de harmonia intuitiva, remetendo ao esforço característico das ampulhetas. A ação articulava-se ao vídeo em que dois pares de mãos derramavam areia de um para outro, também como uma ampulheta, alterando o correr (sempre árido) das horas.

Na terceira e última série, o artista – presente nas Bienais de Veneza (2013), São Paulo (2012) e Mercosul (1999) – trabalhava com carimbos sobre papel. As composições evocavam tanto sua intensa experiência com xilogravura quanto seu gosto pela incorporação de sinais da escrita: além das chaves, parênteses e colchetes, presentes nas duas outras séries de trabalhos, agora havia também vírgulas, letras, palavras. A linguagem, porém, truncava-se, com espelhamentos, falhas e deformações em vocábulos como *lei* ou *democracia*.

Esta comunicação busca discutir como, nas partes e no todo, a exposição evocava, às vezes sutilmente, às vezes de forma direta, as imposições do poder. O conjunto de trabalhos de Ferverza – concebido em tempos sombrios – parece atravessá-los, absorvê-los e, de alguma forma, enfrentá-los.

PALAVRAS-CHAVE:

Hélio Ferverza. Arte contemporânea. Exposição. *Tempos reversos*. Parênteses.

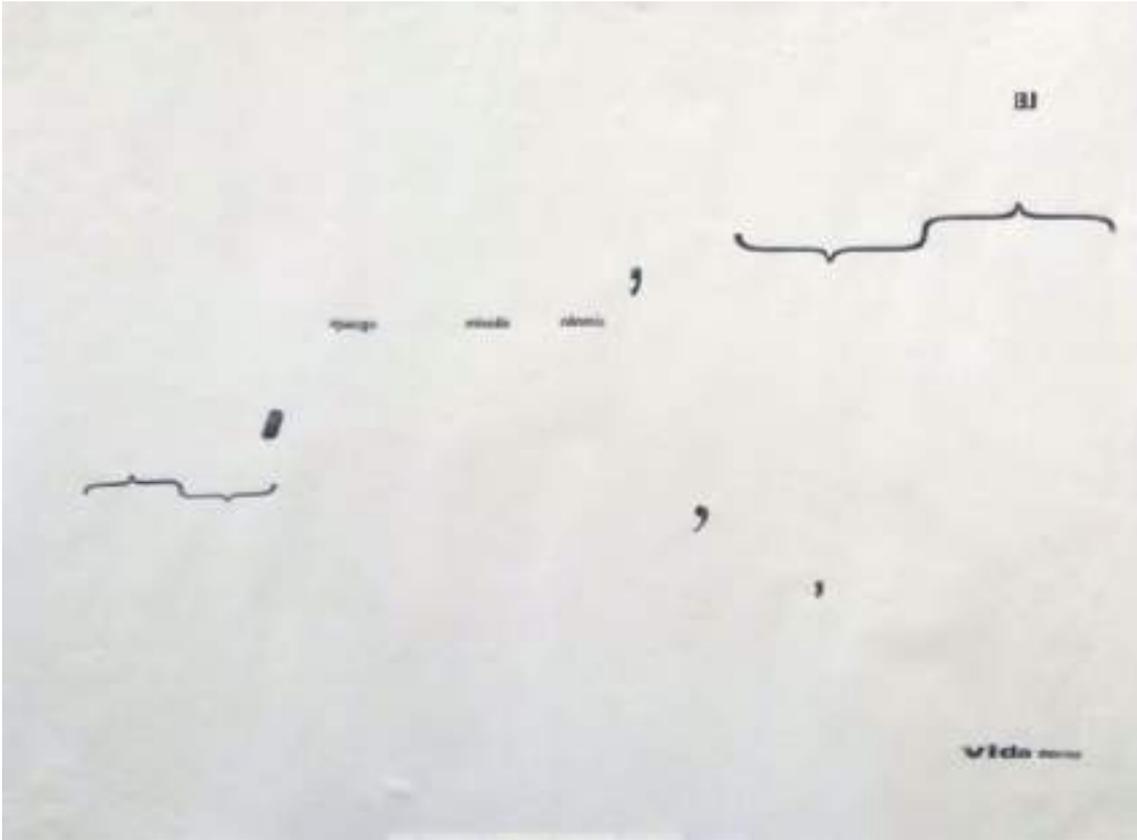
IMAGENS:



HÉLIO FERVENZA: *Relógios: dias de areia, segundos de chuva* (detalhe), 2015. Instalação (vídeo, quatro paus-de-chuva em acrílico e adesivagens sobre parede), dimensões variáveis. Fotografia da montagem na Galeria Mamute, em Porto Alegre: Niura Burges. Coleção do artista.



HÉLIO FERVENZA: *Relógios: dias de areia, segundos de chuva* (detalhes), 2015. Instalação (vídeo, quatro paus-de-chuva em acrílico e adesivagens sobre parede), dimensões variáveis. Fotografias da montagem na Galeria Mamute, em Porto Alegre: Niura Burges. Coleção do artista.



HÉLIO FERVENZA: Série *Inversões*, 2018.
Tinta de impressão carimbada sobre papel de arroz, 40 x 60 cm.
Coleção do artista.



Hanna Levy Deinhard sobre Honoré Daumier e a resistência das multidões

DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN¹

¹ PPGAV/UFRGS /daniela.kern@ufrgs.br

RESUMO EXPANDIDO

Para alguns historiadores da arte da geração de Hanna Levy Deinhard (1912-1984), como Ernst Kris (1900-1957) e E.H. Gombrich (1909-2001), o artista francês Honoré Daumier (1808-1879) tornou-se símbolo maior da luta antifascista, sobretudo na Europa. É assim que Ernst Kris organiza, entre novembro e dezembro de 1936, uma grande exposição de obras de Daumier no Albertina, em Viena. O próprio Kris teria de buscar refúgio inicialmente na Inglaterra, assim como Gombrich, em função da Segunda Guerra Mundial. Interessa através da presente comunicação analisar de que maneira Hanna Levy Deinhard, também ela exilada e crítica do fascismo, apropriou-se, mesmo que indiretamente, da discussão sobre a arte política de Daumier que já havia sido colocada por Kris e Gombrich no projeto que mantiveram em conjunto, dedicado à história da caricatura. No final de sua carreira, Hanna Levy Deinhard discorreu sobre o modo como Daumier representava multidões em suas obras na comunicação intitulada *Daumier et sa représentation de la foule moderne*, apresentada no colóquio *Daumier et les debuts du dessin de presse*, que ocorreu em 1979, em paralelo à exposição *Honoré Daumier: Parcours*, realizada na *Maison de la Culture de Grenoble*. Pretende-se empreender neste trabalho um levantamento dos tópicos analíticos propostos na comunicação de Hanna Levy Deinhard, tais como a ideia de elaboração de uma “iconologia da multidão”, a da modernidade intrínseca à representação pictórica e gráfica do fenômeno das multidões, a da especificidade da representação da multidão em Daumier, ao mesmo tempo individualizante e tipológica, e a das diferenças entre essa forma de representação, com importantes conotações políticas, e a de artistas de gerações posteriores, como Dix e Grosz, até chegar ao tema do lento desaparecimento da representação de multidões como motivo para a obra de arte. Ainda não suficientemente conhecida no Brasil como crítica de arte moderna, almeja-se, com esta comunicação, lançar luz sobre um dos mais significativos textos de Hanna Levy Deinhard a abordar esse período em específico.

PALAVRAS-CHAVE:

Antifascismo. História da Caricatura. Multidões na arte.



MEDUSA: DE IMAGEM ARCAICA A ÍCONE CONTEMPORÂNEO DE RESISTÊNCIA

ICLEIA MARIA BORSA CATTANI¹

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul / icleiacattani@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

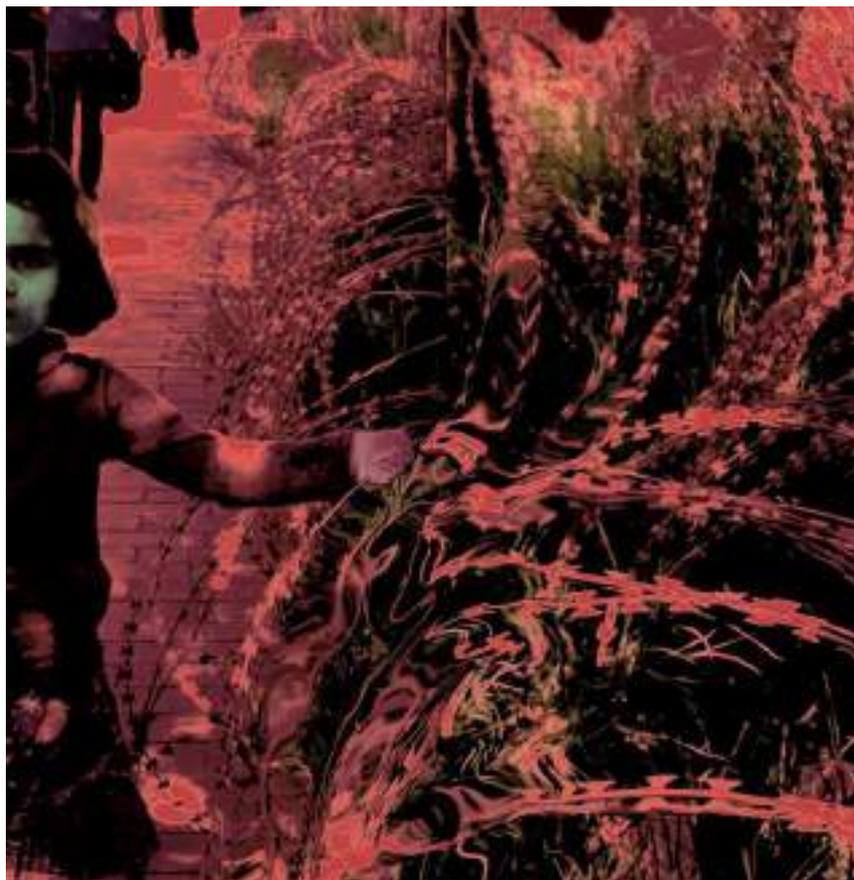
Medusa surge, no período grego arcaico, unicamente como imagem, de função controversa: máscara ritual ou figura protetora. Somente a partir de Homero, ela começa a ter uma narrativa própria, mas essa só foi desenvolvida nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Sua versão será predominante na arte, do Renascimento ao século XXI, com contemporâneos como Vic Muniz, Joana Vasconcelos, Damien Hirst e Éliane Chiron, cujos trabalhos serão aqui analisados. A imagem-fonte mais citada hoje é a de Caravaggio, que se baseou nas *Metamorfoses*. O pintor empregou o formato de *tondo*, simulando o escudo de Perseu. Brilhante como um espelho, ele refletia a imagem do monstro, permitindo ao herói vê-lo pelo reflexo pois, se a olhasse diretamente, seria transformado em pedra. Caravaggio pintou o mito no momento mesmo da sua decapitação, criando uma figura de horror mas que fascina. Pintando um autorretrato como Medusa decapitada, deixa os espectadores ainda mais atônitos frente à pintura – paralisados, transformados em pedra, como na narrativa. Chiron recupera a potência desta figura, como nas imagens arcaicas. Suas “pinturas digitais” mostram o puro horror das guerras e atentados atuais, além das violências de gênero. Medusa, punida por Atena por ter sido violentada no seu templo, é a vítima transformada em culpada. Julia Kristeva e Hélène Cixous e, mais recentemente, o movimento *Me too*, apropriaram-se deste mito, que passou a ícone da resistência das mulheres. Na narrativa grega, Medusa possuía os dois aspectos opostos, de protetora e de destruidora.

Nos trabalhos de Chiron, como nos tempos arcaicos, Medusa se torna pura potência imagética; misturada a outras imagens da violência e do horror, cabe aos espectadores identificá-la. As fotografias realizadas, muitas vezes, no âmago dos conflitos, são as fontes a partir das quais a artista trabalha no suporte digital, intensificando o *pathos* original; o mesmo modo, manipula as formas, fundindo-as em parte e mestiçando-as, para que resultem em obras violentas, fortes, *médusantes*, obras de resistência.

PALAVRAS-CHAVE:

Éliane Chiron. Medusa. Mitologia e Arte Contemporânea. Violência Política e Social. Arte como Resistência.

IMAGENS:



ELIANE CHIRON: *Petite tunisienne*, 2012.
Imagem manipulada digitalmente, medidas variáveis.
Paris, coleção da artista



ELIANE CHIRON: *Sem título*, 2021.
Imagem manipulada digitalmente, medidas variáveis.
Paris, coleção da artista.



TÍTULO DA COMUNICAÇÃO
A ARTE MILITANTE DE PEDRO ESCOSTEGUY E RUBENS GERCHMAN
(1966-1968).

RESUMO EXPANDIDO

Embora o Brasil seja um Estado Democrático de Direito, contraditoriamente, vive tempos nebulosos, que geram incerteza, angústia e desilusão, o que, em muitos aspectos, remete ao período ditatorial (1964- 1985). Por essa razão, em oposição à negação e às tentativas de apagamento, é preciso refletir e avivar a memória recente, para que o autoritarismo e a repressão não caiam no esquecimento e voltem a se repetir no nosso País. Se, como bem observou Schwarz (1978), no início da ditadura militar a esquerda não revelou grande capacidade de articulação, coube à juventude e à nova geração de artistas que então emergia reagir com energia àquela abrupta interrupção do processo democrático, que instituiu a repressão, a perseguição, a tortura e a censura. Os jovens estudantes mostrariam seu descontentamento em constantes manifestações nas ruas e os artistas emergentes, reformularam corajosa e ousadamente as linguagens expressivas, recorrendo a uma iconografia visual de alto teor crítico, para denunciar a realidade sócio-política, embora conscientes da ineficácia da arte para modificá-la, pelo menos de imediato. O objetivo desta proposta é refletir sobre algumas proposições criativas e interativas, de autoria do poeta e artista Pedro Geraldo Escosteguy (1916-1989) e do carioca Rubens Gerchman (1942-2008), que na década de 1960 fizeram parte da linha de frente da vanguarda, recorrendo a novos suportes, materiais e a uma linguagem diversificada, que misturava elementos visuais e semânticos e se contrapunha à tradicional pintura de cavalete. Substituíram, assim, a arte contemplativa e sacralizada por objetos inusitados ou insólitos, interativos e repletos de ironia, construídos com dejetos industriais, para serem tocados, modificados, vivenciados e até destruídos pelo público. O objetivo era demover o espectador de uma atitude passiva, para levá-lo a participar e a agir criativamente. O ineditismo e o significado das propostas, desses e de outros artistas, se amplificavam na liberdade concedida ao público para interagir e

transformar a obra, numa época de forte repressão e em que o direito de se comunicar, se expressar e se manifestar foi proibido ou cerceado. O curto espaço de tempo que se estende do golpe militar à recrudescência do regime com a promulgação do AI5 foi, talvez, o mais produtivo, transformador, desafiador e efervescente da história da arte no País, o que contribuiu para a criação de uma identidade artística brasileira, expressa pela *Tropicália* e pela renovação do circuito cultural, com a realização de eventos memoráveis, em especial no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e o surgimento de ousados empreendimentos comerciais, alguns de duração efêmera, como foi o caso da Galeria G-4, de Sérgio Bernardes, cuja programação privilegiou as experiências artísticas inovadoras. A reflexão será respaldada em teóricos como Oiticica, Gucht, Rancière e Grenier.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte e Política. Arte Participativa. Anos 60. Pedro Escosteguy. Rubens Gerchman.

IMAGENS:



Fig.1. Pedro Escosteguy, Objeto Popular (Vote), 1966.
Madeira e tinta acrílica - 130,6x96,5cm
Disponível em: galeriasuperficie.com.br/artista/pedro-escosteguy/
Acesso em 07.06.2021.



Fig.2. Rubens Gerchman, Ônibus 57914, 1966.
Madeira e isopor – dimensões variadas.
Artistas participantes da exposição *Pare*, na Galeria G-4, interagindo com o objeto.
(Da esquerda p/a direita: Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Antônio Dias e Pedro Escosteguy). Fotografia acervo Instituto Rubens Gerchman.
Disponível em: <http://www.instituto-rubensgerchman.org.br>.



EM FAVOR/CONTRA OS MONUMENTOS: RENEGOCIANDO A ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO

INES LINKE¹

¹ Universidade Federal da Bahia / ineslinke@yahoo.com

RESUMO EXPANDIDO

Neste trabalho propõem-se investigar abordagens e estratégias recentes, relacionadas às práticas artísticas/curatoriais no espaço público. Para tanto, recorreremos às teorias da arte pública e filosofia política no intuito melhor refletir sobre a (im)pertinência e/ou (in)adequação de esculturas e monumentos, isso a partir do exame de contestações e reivindicações que possibilitem visitar um antigo debate que se estabeleceu em torno da memória e processos de construção histórica, da (des) institucionalização da esfera pública e do espaço urbano. Buscamos, portanto, retomar a argumentação dialética de Henri Lefebvre, quer seja contra e/ou a favor dos monumentos, para então observar e analisar a crescente problematização de valores políticos, estéticos e éticos de monumentos públicos. A arte pública, no caso brasileira, teve um papel central nas homenagens e comemorações vinculadas a agendas coloniais e um passado imperial, assim como a valores modernos e ideológicos do Estado. Como símbolo de uma história oficial é celebrado um passado grandioso e vitorioso, marcado por ideias de desenvolvimento e progresso. Embora distante do público e, na maioria dos casos, relegado ao esquecimento, percebe-se que nos últimos anos, os monumentos se tornaram alvo de discussões acaloradas. Neste ambiente, distintos gestos e estratégias transferem uma nova visibilidade aos monumentos, por vezes transformando-os em sítios de manifestação política e contestação. Consequentemente, diante desta possibilidade, tentamos a partir de estudos de casos, analisar as estratégias de posicionamento diante dos conflitos atuais caracterizados por “formas de adição e subtração”, criando deste modo a investigação de gestos artísticos que se põem a favor e contra o monumento, no intuito de reformular o sentido ou extinguir a arte pública. Assim, neste trabalho propõem-se estabelecer um diálogo com o pensamento de Jacques Ranciere no intuito de refletir sobre a função da política da arte em tempos/momentos onde enfrentamos diversas crises (saúde, políticas, sociais, culturais, educacionais, econômicas, etc.), a simplificação dos discursos e a baixa tolerância às diferenças, ambivalências e contradições.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte pública. Monumento, Experiência. Política. Dissensus.



O GRUPPO DEGLI OTTO E A MEMÓRIA DA RESISTÊNCIA ITALIANA EM UM ACERVO NO BRASIL

MARINA BARZON SILVA¹

¹ Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo/
marina.barzon.silva@usp.br

RESUMO EXPANDIDO

Em 1957, quando Giorgio Morandi ganha o Grande Prêmio de Pintura da IV Bienal de São Paulo, Mário Pedrosa afirma em sua coluna do Jornal do Brasil que em “sua maneira humilde, silenciosa, foi ele o maior resistente ao fascismo, às potências violentas da época”. É uma afirmação que de forma aparentemente impensada desqualifica a participação de diversos artistas em um movimento ativamente resistente que a Itália assistiu, e atribui a um pintor que passou estes anos isolado e em silêncio, a resistência.

É interessante contrastar essa afirmação de Pedrosa com um artigo de outro crítico brasileiro, Mário Barata, que em 1954, na ocasião de uma exposição de artistas italianos no MAM do Rio de Janeiro, lembra em especial do grupo *Corrente*, formado por artistas e críticos que durante o acirramento do totalitarismo do regime sofreu repressão gradual, que culminou na ordem de proibição da publicação em torno da qual se organizavam, pelo próprio Mussolini em 1938. Barata lembra que esses artistas eram “obrigados a ver ocultamente reproduções de Picasso” e que se uniram contra a produção valorizada pelo regime em defesa da liberdade poética.

A narrativa de Barata, diferente da de Pedrosa, reproduz aquela defendida pelos artistas expostos na ocasião em que escreve, e reiterada pela Bienal de Veneza e pela representação italiana por ela organizada para a Bienal de São Paulo. Esses artistas expostos eram então parte do *Gruppo degli Otto*, preterido herdeiro do *Corrente* e formado por artistas que em sua maioria pegaram em armas pela Liberação.

Propõe-se discutir os reflexos dessas narrativas da resistência, perpetuadas por críticos brasileiros, e presentes através do acervo do antigo MAM de São Paulo. Neste período o museu adquiriu de forma sistemática de obras do *Gruppo*, hoje no MAC USP. Esses artistas entendiam sua produção do período como uma continuidade da resistência. Desejavam-se também como uma resposta imediata ao debate que polarizava a crítica e os artistas italianos naqueles anos, propondo uma terceira via no mundo dual da Guerra Fria. A análise das obras que temos em um acervo brasileiro desses artistas ajuda a compreender as consequências desse Regime na vida daqueles que após vencerem o fascismo e a guerra, sentiram em sua vida cotidiana, em suas decisões poéticas, em suas relações pessoais, a antinomia que permeou o período. Buscaram mais uma vez resistir, em seus temas e na escolha pelo grupo, que carrega por si um significado pungente.

PALAVRAS-CHAVE:

Gruppo degli Otto. Bienal de Veneza. Bienal de São Paulo. Acervo MAC USP.

IMAGENS:



EMILIO VEDOVA: *Protesto pelos Condenados de Sevilha*, 1952.

Têmpera sobre tela, 130,6 x 60,1 cm

São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



RENATO BIROLLI: *Foice, Cadeira e Cesto sobre Eira*, 1952
Óleo sobre tela, 54 cm x 110 cm
São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



Corpo político e mulheres artistas: Brasil e Portugal (Anos 1960 e 1970).

Vera Rozane Araújo Aguiar Filha¹

¹ Universidade de Coimbra / verinha.araujo25@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

O corpo feminino esteve presente em toda a história da arte, entretanto, nas décadas de 1960 e 1970 é que ganham um espaço nunca antes visto: o da livre criação e autoria. Essa virada na perspectiva acerca da participação da mulher no campo artístico esteve intimamente ligada à chamada Segunda Onda do Movimento Feminista, que eclodiu nos Estados Unidos e reverberou em diversos países do mundo Ocidental. Em minha pesquisa de Doutorado em Arte Contemporânea, pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, investigo como mulheres artistas no Brasil e em Portugal, durante as décadas de 1960 e 1970 usaram de seus próprios corpos para fazer arte, mas, não qualquer arte. Suas práticas eram, sobretudo, políticas. Não se pode esquecer que durante a segunda metade do século XX, ambos os países passaram por experiências políticas autoritárias, fator preponderante para entender a prática artística dessas mulheres e os contextos sociais e culturais que viviam. Tratarei este e outros temas transversais de cunho mais teórico, aliada à ampla teoria feminista para pensar na experiência das mulheres ao usar de seus corpos/artes como resistência às ditaduras impostas e como conformam lugares de atuação fundamentais para a geração de mulheres artistas contemporâneas. Assim, trago a reflexão de Linda Nochlin, no texto *Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural*, publicado em 1974, que pergunta como o feminismo influenciou, de fato, em sua abordagem pessoal da história da arte. Em síntese, me aproprio da fala de Nochlin quando diz que como indivíduos e membros de grupos sociais, podemos realizar mudanças através de escritos, publicações, divulgação, ou mesmo pensando as questões em nossos próprios campos. Pensamento é ação, conforme elucida Nochlin e é sobre isso que vou discutir ao problematizar a necessidade de descolonizar o conceito de arte eurocêntrico, que fomenta uma história da arte machista e misógina. Destaco que ainda hoje há certa dominação do território da dita arte feminista como “excentricidade”, “exótica” ou como demasiada “política”, o que, para os que entendem arte a partir de uma visão idealista/formalista, a prática artística das mulheres deixa a desejar pois não tem “forma”, “conteúdo” nomeadamente estético. Essas naturalizações acontecem justamente pela falta de análise crítica do conceito de arte e conseqüentemente, de arte feminista e é também sobre isso que minha tese trata.

PALAVRAS-CHAVE:

Feminismos. Corpo Político. Arte de Guerrilha. Mulheres artistas. Brasil e Portugal.

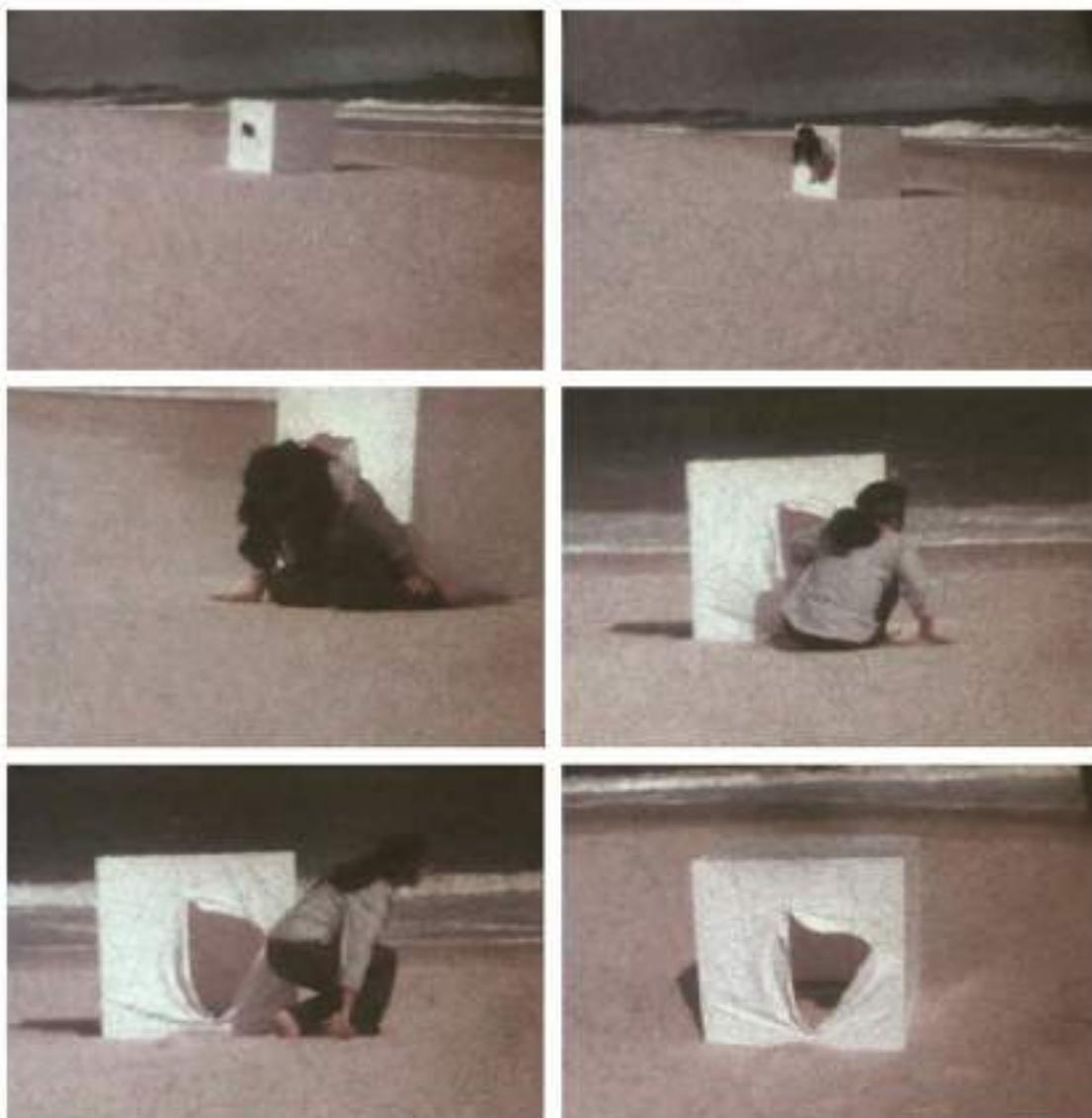
IMAGENS:



HELENA ALMEIDA: *Tela Rosa para vestir*, c.1969.
Fotografia p/b, 58 x 48 cm.
Porto, Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea
Fonte: retrievo.serralves.pt.



ANA MARIA MAIOLINO: *O que sobra*, c.1974.
Série Fotopoemação. Fotografia, 24 cm x 29 cm
Rio de Janeiro, Acervo Pessoal da Artista.
Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br.



LYGIA PAPE: *O Ovo*, c.1967.
Filme de 8 mm convertido em digital, cor, som, 1:35 min.
Rio de Janeiro, Projeto Lygia Pape.
Fonte: hammer.ucla.edu.



MONUMENTOS FUNERÁRIOS DE SÃO PAULO: HERÓIS DA REVOLUÇÃO CONSTITUCIONALISTA DE 1932

MARIA ELIZIA BORGES ¹

¹ PPGH/UFG / CBHA/ maelizia@terra.com.br

RESUMO EXPANDIDO

A Revolução Constitucionalista explodiu em 1932 proveniente da rebelião dos paulistas contra o governo ditatorial do então presidente Getúlio Vargas. Foi um episódio composto por 35 mil paulistanos contra 100 mil soldados aliados ao Governo Federal. Cerca de 830 militares paulistanos vieram a falecer nos campos de batalha que durou 87 dias, de 9 de julho a 4 de outubro. De 1942 a 1970 a cidade de São Paulo construiu um Monumento em Homenagem aos heróis Constitucionalistas de 1932 projetado pelo escultor italiano Galileo Emendabili (1898-1974) e neste Obelisco estão os restos mortais de muitos combatentes tornando-se o mesmo um Mausoléu que foi exaustivamente pesquisado por Anna Maria Abrão Khoury Rahme, em 2005. No presente artigo vamos nos limitar a analisar jazigos individuais realizados para alguns combatentes antes da ocorrência do traslado de seus corpos para este espaço especial. Na época, a cidade de São Paulo tinha um número grande de marmoristas e escultores italianos voltados a construção de obras funerárias e alguns deles foram encarregados de edificar tais monumentos sob a custódia do governo do Estado de São Paulo, familiares e associações a fins. Sabe-se da importância dos escultores italianos que se estabeleceram na cidade na terceira fase da imigração no país (1902-1920) e tornaram-se reconhecidos pelo público em função da participação de concursos para logradouros públicos e a aproximação com o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Citamos o escultor **Eugenio Pratti** que realizou os jazigos do General Júlio Marcondes Salgado; Major José Marcelino da Fonseca e de Lauro de Barros Penteado (Cemitério São Paulo, 1932). Coube a **Galileo Emendábili** assumir o túmulo de Ibraim Nobre (Cemitério São Paulo, 1970) Já **Armando Zago** construiu o túmulo de Prudente Meireles de Moraes (Cemitério da Consolação, 1932). **Júlio Starace**, por sua vez foi o responsável pelo túmulo de Clineu Braga de Magalhaes (Cemitério São Paulo, 1932). Podemos afirmar que estes jazigos possuem características peculiares de cada escultor, todavia contém atributos comuns da Revolução Constitucionalista de 32. Na maioria deles consta a bandeira paulista; o capacete; a espada; o ramo de café. São símbolos que visam eternizar a trajetória de vida desses heróis. As obras teriam que ser didáticas, lembrando o morto e seu vínculo com o fato histórico. As obras foram realizadas de granito polido e as esculturas em bronze, conforme o hábito da época. Assim as obras funerárias contribuíram para o não esquecimento da Revolução Constitucionalista de 1932.

PALAVRAS-CHAVE:

Revolução Constitucionalista de 1932. Jazigos de militares. Escultores italianos. Cemitérios da cidade de São Paulo.

IMAGENS:



Escultor EUGENIO PRATTI, jazigo do General Júlio Marcondes Salgado; Cemitério São Paulo, 1932. Fonte: Josefina Eloína Ribeiro, 1999.



Escultor JÚLIO STARACE, Jazigo de Clineu Braga de Magalhaes; Cemitério São Paulo, 1932. Fonte: Josefina Eloína Ribeiro, 1999.



Escultor **GALILEO EMENDÁBILI**, Jazigo de Ibraim Nobre; Cemitério São Paulo, 1970. Fonte: <https://saopauloantiga.com.br/1932-arte-da-revolucao-nos-cemiterios-paulistas>.



A CIDADE SENSÍVEL

Paulo Reis

Universidade Federal do Paraná / paulo_reis@uol.com.br

RESUMO EXPANDIDO

Esta pesquisa consiste em um mapeamento de ações, intervenções e proposições artísticas realizadas nos espaços urbanos de Curitiba a partir dos anos 2000 e tem como objetivo discutir suas estratégias poéticas e suas relações com a cidade. Historicamente no Brasil essas ações caracterizam-se, desde o final dos anos 1960, em reconfigurações simbólicas das cidades ao sobreporem aos mapas citadinos a epiderme viva de outras cartografias. É na mobilização de processos sociais e culturais de pertencimento, de outras inteligibilidades espaciais e na reiteração da diversidade dos modos de vida que o compromisso da partilha pública de algumas experiências artísticas vem construindo distintos modos de olhar. Tais modalidades de percepção, partindo-se de um fazer artístico comprometido, buscam evidenciar a trama dos fluxos de significação do espaço-tempo urbano, mirar seus abandonos e apagamentos e possibilitar uma arqueologia partilhada de memórias culturais e sociais dos lugares da vida contemporânea. Trazem à tona, sobretudo, posturas de resistência marcadas por outros afetos e conduzidas por um heterogêneo conjunto de ações plurais concebidas por artistas, não artistas e coletivos. As ações a serem discutidas foram realizadas em espacialidades urbanas diversas e são elas: *Árvore no Passeio Público* (2002); *Nilo Peçanha* (2005); *Projeto Maria da Luz* (2006); *Zênite* (2007); *Instalação AMARELO I* (2009); *Projeto Recartógrafos* (2010), *Objeto para performance* (2013); *Projeto Neon (Plas Ayiti)* (2014); *Gilda convida Maria Bueno* (2015); *Jardinagem: territorialidade* (2015) e *Opereta das Excluídas* (2019). Este agrupamento específico de ações representa diversificadas estratégias junto aos espaços nos quais foram realizadas. Assim, com os distintos modos de participação dos diferentes espectadores e público, essas ações entrelaçam discussões de performatividade, participação coletiva, estratégias lúdicas, múltiplas temporalidades e ativação de espaços. Deste modo, novos olhares e experiências reconectam os participantes com a possibilidade, mesmo que brevemente circunscrita, de reconfiguração de uma cidadania plena, disponibilizada em projetos marcados por experiências heterogêneas e atentos à permanente construção de uma cidade sensível.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte urbana. Cidade. Arte experimental. Arte política.

IMAGENS:



CLEVERSON SALVARO E RODRIGO DULCIO: *Nilo Peçanha*, 2004.
Documentação da intervenção.
Fonte: arquivo de Cleverton Salvato.



WASHINGTON SILVERA: *Objeto para performance*, 2013.
Documentação da intervenção.
Fonte: arquivo do artista.



MILLA JUNG: *Projeto Neon (Plas AYITI)*, 2014.
Cartão postal, impressão offset.
Fonte: arquivo da artista.



QUANDO RESISTIR É ANDAR EM “MARCHA À RÉ”

BLANCA BRITES¹

¹ UFRGS / CBHA / blancabri@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Agora quando domina a obscuridade e só resta esperar que ela passe, a inércia leva à submissão, como coloca Georges Didi-Huberman mas, segundo ele, sua neutralização está associada ao sentido de Levantes, tema da exposição (2016) da qual ele foi curador. Assim a arte pode impulsionar uma resistência, seja ela coletiva ou individual, pública ou sorrateira, organizada ou na desordem que o tempo exige. Na história recente do Brasil vimos o repúdio dos artistas nos 20 anos de regime militar, no entanto, cinquenta anos depois, ironicamente se instala novo governo militar eleito pelo voto democrático. Os tempos são outros, mas quando há descaso pelo bem supremo que é a vida, urge contestar, e talvez recorrer ao que Frederico Moraes, em 1969, chamou de arte de guerrilha, da qual as “Troxas” de Arthur Barrio são exemplo. E um basta se impôs na noite de 4 de agosto de 2020, com a contundente “Marcha à Ré”, do Teatro da Vertigem com a colaboração de Nuno Ramos. Inicialmente o projeto comissionado pela 11ª Bienal de Berlim, que homenageava Flavio de Carvalho, ocorreria naquela cidade, mas a pandemia tudo muda e a obra torna-se uma performance em *site-specific* e resulta no curta metragem dirigido por Eryk Rocha, apresentado na citada bienal. A referência a Flavio de Carvalho está na ação provocadora de andar no contrafluxo da procissão de *Corpus Christi* no centro de São Paulo, em 1931. Logo após ele publica o livro “Experiência nº 2” em que revela querer palpar psiquicamente a alma coletiva. A marcha fúnebre do Teatro da Vertigem, com 120 carros em deslocamento de marcha à ré, denuncia o retrocesso em que vivemos e o descaso do governo com as mortes por Covid-19. A ação inicia na Av. Paulista e vai até a entrada do Cemitério da Consolação. Nesse local, em cima do pórtico de entrada, um trompetista toca o Hino Nacional também de trás para diante, onde está um desenho da “Série Trágica” (1947), de Flavio de Carvalho, sobre os últimos instantes de vida de sua mãe e que se ajusta a agonia dos mortos dessa pandemia. Todo o trajeto é acompanhado pelo som amplificado dos respiradores das pessoas em UTI. A fala de Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, é uma manifestação pública do luto e ao mesmo tempo um salto de potência ao qual está vinculado o binômio arte e política.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

Teatro da Vertigem. Marcha à ré. Flavio de Carvalho. Experiência nº 2. Arte e resistência.

IMAGENS:



Figura 1. “Marcha à ré”.
Foto: Matheus José Maria

Disponível em: <https://psicanalisedemocracia.com.br/2020/08/>



Figura 2. “Marcha à ré” Portão do Cemitério da Consolação com imagem de Flávio de Carvalho.

Foto: Eduardo Knaap/Folhapress

Disponível em: <https://associacaoceanos.pt/marcha-a-re-de-nuno-ramos-contra-o-retrocesso/>

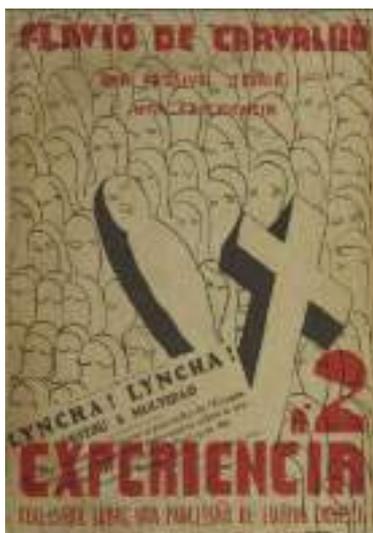


Figura 2. Flávio de Carvalho, “Experiencia n. 2, realizada sobre uma procissão de Corpus Christi, uma possível teoria e uma experiencia”, 1931.

Coleção Brasileira Guita e José Mindlin

Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2116>



PORTAL DA MEMÓRIA: RESISTÊNCIA AO ESQUECIMENTO

RAQUEL FERNANDES¹

¹ UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro/africanandes@gmail.com

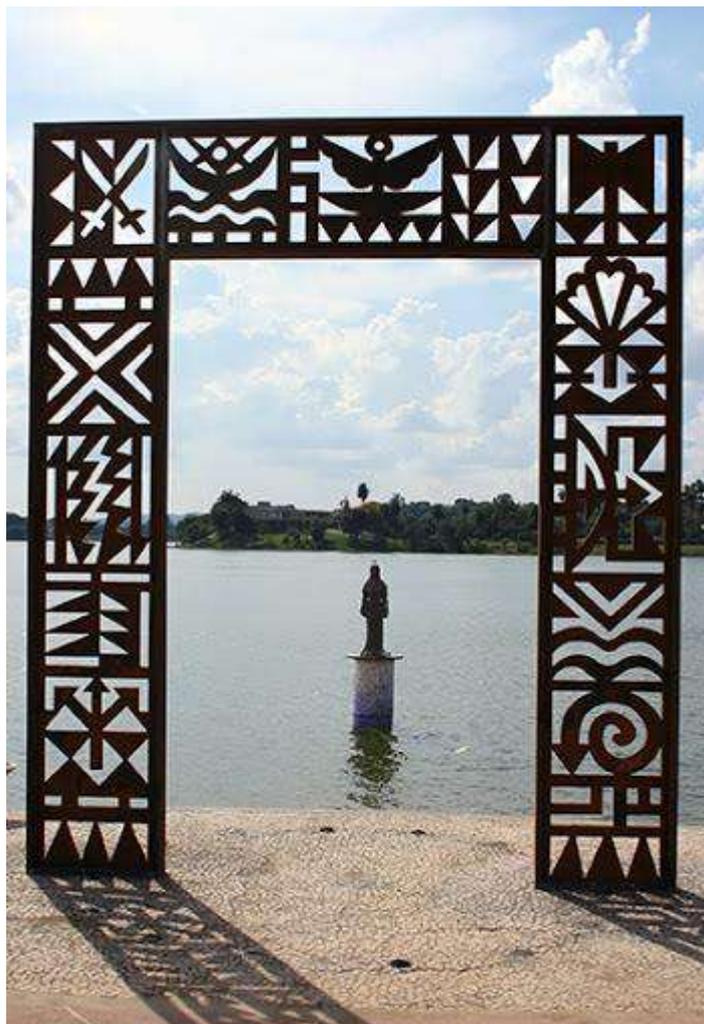
RESUMO EXPANDIDO

O trabalho reflete e analisa o Portal da Memória (2007), obra do artista plástico contemporâneo Jorge dos Anjos (1957). O texto discute o sentimento e a busca de pertencimento e identidade da cidade da população afro-brasileira como ação de resistência ao tempo. A obra é um símbolo da cultura africana no Brasil e traz à luz signos da religiosidade desta matriz em nosso país. Uma nação miscigenada que se forma a partir de indígenas, negros africanos e brancos europeus, não pode deixar que uma só influência prevaleça e negar o direito a cidade de um grupo social que a construiu e constrói desde a ancestralidade. O objetivo é refletir acerca dos signos afro-brasileiros que se apresentam na obra, na área nobre da cidade, e reivindica de forma poética um lugar visível e sensível no cotidiano coletivo das populações que muitas vezes ficam a margem na memória cultural e social. A partir das reflexões sobre esta temática, pretende-se fomentar a discussão e dar arcabouço teórico para docentes e discentes poderem tratar de assuntos brasileiros em suas práticas, dirimindo preconceitos e padrões rígidos impostos pela hegemonia branca e cristã. Como metodologia foi feita uma leitura e análise da obra escolhida, vídeos do acervo pessoal do artista, produção de fotografias; além de leituras de autores que dialogam com a poética do artista e com o *Manifesto ainda que tardio* de Rubem Valentim (1976) que serve como roteiro analítico e poético para o trabalho. A partir deste ponto, o encantamento acerca do monumento em questão foi diretamente proporcional a sua importância no que se refere à resistência e a identidade afro-brasileiras. A memória não se dá apenas em escritos e produções acadêmicas, mas principalmente na conquista imagética de territórios urbanos onde a população brasileira, intimamente miscigenada, pode se reconhecer e se identificar com seus signos e sua ancestralidade. Como conclusão, percebemos que há muito que se discutir e produzir. Obras como esta transformam inquietudes e apagamentos em lembranças e permanências. É preciso deixar entrar a luz do passado para iluminar as sombras e abrir novos caminhos.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte. Resistência. Religiosidade. Afro-brasileira.

IMAGENS:



JORGE DOS ANJOS: *Portal da Memória* 2007.
Aço, 600 x 500 x 20 cm.
Belo Horizonte, Lagoa da Pampulha.
Acervo pessoal.



O MUNDO LÁ FORA – O *SERMÃO DA MONTANHA: FIAT LUX* (1973-1979) DE CILDO MEIRELES

CAROLINE ALCIONE DE OLIVEIRA LEITE

¹ PPGAV-EBA-UFRJ/carolinealciones@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Esta pesquisa se dedica a uma recuperação da obra *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979) de Cildo Meireles, através de material de arquivo, relatos e críticas publicadas à época (*Jornal do Brasil*, *O Globo* e *Última Hora*) e de declarações do próprio artista em publicações e em entrevista à autora. Analisamos a montagem da obra na Galeria de Arte Cândido Mendes (Rio de Janeiro), em abril de 1979, e a montagem no Museo de Arte Moderno de Medellín (Colômbia), em maio de 1981, por ocasião do *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objectual y Arte Urbano*, considerando-se os diferentes aspectos políticos e conjunturas expositivas.

Investigamos, ainda, a reverberação de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* nos últimos três anos, ganhando uma edição comemorativa de seus quarenta anos, sob o formato de objeto na mostra *Cildo Meireles: Múltiplos Singulares*, realizada na Galeria Múltiplos, no bairro do Leblon, Rio de Janeiro, entre novembro de 2019 e fevereiro de 2020, assim como a adaptação da obra para o espaço público no contexto do projeto *TITAN*, que aconteceu entre a 51st Street e a 56th Street na 6th Avenue, no centro de Manhattan, Nova York, entre outubro de 2020 e janeiro de 2021.

Destacamos, a partir de Michel Chion, a presença do sonoro através do atrito provocado pela caminhada no piso coberto por lixa nos espaços internos, acentuando o caráter de tensão e eminência da obra. Recorremos a Claire Bishop (2014) e a Boris Groys (2015) para problematizar a noção de instalação de arte em *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*. A partir da incorporação de um dado atípico na produção do artista, atrelado à instalação de arte – a *performance* – e da montagem de Medellín da obra, recorremos à ideia de instalação-*performance* como chave para análise da obra.

Neste sentido, investigamos *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* como dispositivo de resistência contra o autoritarismo, uma vez que, ao longo de sete anos, o artista enfrentou sucessivos impedimentos para a realização de sua obra, em função de um teor político bastante evidenciado. Trata-se de uma obra que, além de deixar um rastilho de relatos, de documentos e até mesmo de um objeto comemorativo que viabilizam sua investigação, se revigora em versões que buscam propiciar espaços de resistência, ainda que efêmeros, a tempos sombrios.

PALAVRAS-CHAVE:

Ruído. Atrito. Instalação-performance. Cildo Meireles. *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979).

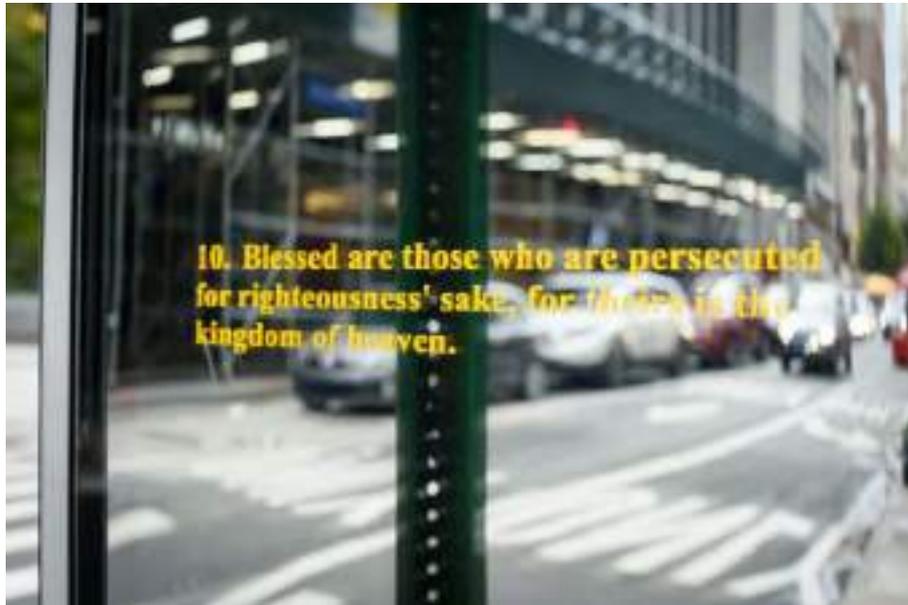
IMAGENS:



CILDO MEIRELES: *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, 1973-1979/2019. Fotografia que integra a Caixa comemorativa, 2019. Exposição Múltiplos Singulares. Rio de Janeiro, Galeria Múltiplos. Fonte: arquivo da autora.



CILDO MEIRELES, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, 1973-1979/1981. Frame de vídeo / *Coloquio de Arte No-Objetual*, Museo de Arte Moderno de Medellín. Colômbia. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=fX8XWuAHaiA>>



CILDO MEIRELES: *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, 1973-1979/2020. Detalhe de versão da instalação *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979) para *TITAN*, Nova York (EUA). Foto: PJ Rountree.

Fonte: < <https://titan.kurimanzutto.com/artists/cildo-meireles#slide:5;tab:slideshow>>



MULHERES ARTISTAS NEGRAS NO BRASIL E O DESAFIO AO CÂNONE DA ARTE BRANCO- BRASILEIRA.

IGOR MORAES SIMÕES¹;

¹ Universidade Estadual do Rio Grande do Sul/professigor@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Por arte branco brasileira esse artigo nomeia aqui toda a produção de arte que não corresponde a hifenização conferida pela historiografia brasileira à arte produzida por sujeitos negros. Se toda arte produzida por sujeitos negros é afro-brasileira, como nomearemos a outra? Seria ela então a arte branco-brasileira? Por entre processos de apagamentos que marcam nossa história e historiografia da arte que jogam sombras sobre nomes fundamentais como o de Manuel Querino (1851-1923), há ainda um grupo de sujeitos que, representa tanto no campo da arte, como da sociedade brasileira ao mesmo tempo a base e o assentamento desse território: as mulheres negras. Se ainda hoje nos dedicamos a um trabalho de escavar na história da arte o nome de artistas negros, quando tratamos das mulheres negras a questão se acirra. Ao enfocarmos essa produção estamos também encarando alguns cânones históricos da arte brasileira e seus enquadramentos. Afinal, são elementos como esses que confirmam por exemplo, a produção de Maria Auxiliadora (1935-1974) ao confinamento modernista e excludente de naif, ingênuo ou bruto. Mesmo exposições históricas e definitivas para a arte afro-brasileira como as mostras *A Mão Afro-Brasileira* (1988), ou a mais recente *Territórios: Artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* (2015/2016) apresentam um número ínfimo de mulheres artistas negras. O mesmo acontece quando se toma as coleções institucionais que cruzam o país, haja visto a aproximação proposta aqui entre o caso do Museu de Arte do Rio grande do Sul- MARGS e do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand- MASP. Ainda assim, trabalhos fundamentais como aqueles propostos pela artista paulistana Rosana Paulino (1967-), as performances de jovens artistas que emergem no fim da primeira década do Século XXI, as videoinstalações de Aline Motta (1974), ou ainda, de maneira mais pronunciadamente radical, a produção de mulheres trans, tem aportado novas definições para antigas ferramentas, hierarquias e lugares das mulheres negras na arte brasileira, seja essa arte branca, preta, com ou sem hífen. Consideram-se ainda nessa proposta os aportes conceituais do feminismo negro brasileiro como as formulações empreendidas por Lélia Gonzalez (1935-1994), considerado importante arsenal conceitual para situar essa produção em escritas contemporâneas da história da arte, que tomem como ponto de partida a assimétrica situação das mulheres negras na vida social e na arte do país.

PALAVRAS-CHAVE:

Artistas Negras. História da Arte; Arte Brasileira



Precariedade e corpos contra-hegemônicos no trabalho de Cabello\Carceller a partir de leituras de Judith Butler

Renata Biagioni Wroblewski

Universidade de São Paulo /renataw@usp.br

RESUMO EXPANDIDO

Tomando como base uma pesquisa bibliográfica e documental, esta comunicação visa contribuir para a exposição das circunstâncias que proporcionam a adoção de estratégias que partem de categorias artísticas, sociais e de gênero não hegemônicas. Mais além, a pesquisa se embasa na mobilização da noção de fracasso no interior do neoliberalismo conforme utilizada por Judith Butler e como tal noção se faz presente no trabalho *Lost in Transition* (2016) das artistas contemporâneas Cabello/Carceller.

O trabalho apresenta a apropriação de uma sexualidade que “excede qualquer performance, apresentação ou narrativa” (BUTLER, 1993:315). Em *Lost in Transition*, as artistas Cabello\Carceller ocupam o museu Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), na Espanha, pensando o espaço expositivo a partir da escada que ocupa o centro da sala a elas oferecida. A escada, como espaço de trânsito, é apropriada como uma metáfora para o processo de transição sem destino pela qual atravessam as personagens escolhidas para descer seus degraus, registradas em vídeo. Em um canto da sala existe um poema das artistas sobre a experiência registrada. Quem se perde na transição, como evocado pelo título do trabalho, não é apenas o artista ou aquele que com ele constrói o trabalho, oferecendo seu corpo e trajeto, mas também é o espectador que percorre o espaço expositivo.

As imagens produzidas reagem contra “a construção representacional imóvel e naturalizada” (OLVEIRA, 2009:16). Elas não se encaixam, não se comodificam – ao contrário, elas vêm para causar desconforto, estranhamento. Neste contexto, “já não se trata de ser a si mesmo, se trata de produzir-se a si mesmo partindo da atividade consciente da subjetividade e do desejo” (OLVEIRA, 2009: 18), através de possibilidades móveis e cambiantes, materializando ideologias contra-hegemônicas e para a amplificação, já que tendo em vista as experiências de décadas passadas não se pode falar em surgimento, de outro discurso visual.

As narrações construídas permitem diferentes leituras possíveis. Nelas, o fracasso é mais do que uma falha um pequeno desvio de rota. Ele é, de outra maneira, a falência total é inadequação do começo ao fim, é a repetição de falhas que somadas levam à reiteração da precariedade e expõe em si mesma a falência do projeto econômico e social. O fracassado é inadequado para certo modelo de sucesso, é o que não conseguimos incluir enquadrar categorizar e delimitar nos parâmetros da inércia do status quo.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte contemporânea, Judith Butler, corpo, precariedade.



REFLEXÕES SOBRE A EXPOSIÇÃO “OUTROS EUS”

ROSANE BEZERRA SOARES¹

¹ Universidade Federal de Sergipe / rosaneboares@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

O objetivo deste artigo é apresentar reflexões sobre a exposição “Outros Eus”, como modo de resistência ou de denúncia envolvendo questões de gênero. Construída coletivamente na cidade de São Cristóvão (SE) em março de 2020, a mostra destaca o papel político da arte, o seu lugar social e a sua função no espaço público. Considera-se então que o olhar do outro perturba o sujeito, em sua autonomia, como evidência de outra perspectiva. Como destacava Lacan, olhar é a atividade que pressupõe primeiramente ser olhado, portanto ser paciente do olhar do outro. Do espaço profundo do olhar nasceram as obras, como figuras precárias de vidas esquecidas, quebradas e violentadas, num país que esconde a sua própria violência, daí a sua importância. Os trabalhos não sugerem representações do visível, mas construções envolvendo o estranhamento no âmbito das atividades compartilhadas. A exposição “Outros Eus” foi dividida em duas partes, marcadas pela construção de uma instalação artística a partir da ideia de um muro suspenso, cortando o espaço. Tal edificação foi composta por fios de novelos, unidos por nós, como no mito de Penélope, onde o seu trabalho contínuo de tecer e desfilar, dia e noite, sem completar a tarefa, numa tentativa de parar o tempo, aponta para uma consciência da construção do seu próprio destino, resistindo a vontades alheias, para além dos aspectos relacionados com a fidelidade ao marido ausente. Trata-se de uma fidelidade a si mesma, à manutenção da sua autonomia, antevendo uma longa viagem de libertação feminina, que esteve sempre muito ligada ao trabalho têxtil e que é evidenciada durante a Revolução Industrial. O muro nesse contexto é levado à abstração máxima em que a sua função primeira, a de ser barreira, é questionada: a ideia que se tem desse elemento é dependente da relação tida com ele. Questiona-se de que forma os nós existentes na instalação poderiam gerar união, sustentação e não amarras. A pesquisa que gerou o artigo é qualitativa, bibliográfica e envolve a análise dos trabalhos artísticos. Diante da impermanência da arte na contemporaneidade, observa-se a figura da precariedade da vida a partir do outro que nos olha e nos demanda responsabilidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte como resistência. Exposição Outros Eus. Questões de gênero.



COLETIVO: Sem Título, 2020.
Instalação, 6 m x 3 m .
São Cristóvão- SE, Galeria Jordão de Oliveira.
Fonte: Arquivo do autor.



A FABULAÇÃO PRETOFÁGICA DE YHURI CRUZ

CLARA CAVOUR¹

¹Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) /
claracavour@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A presente pesquisa faz uma análise da obra do jovem artista carioca Yhuri Cruz (1991) a partir de seu uso da fabulação (em cenas, obras e ensaios) como ferramenta de criação e destituição do mundo colonial. Em diálogo com outros conceitos de fabulação - como a afro-fabulação de Tavia Nyong'o, a fabulação crítica de Saidiya Hartman, a fabulação especulativa de Donna Haraway e mesmo a fabulação em Henri Bergson relida por Gilles Deleuze -, este trabalho sugere uma fabulação pretofágica como ferramenta de descolonização do mundo. A fabulação pretofágica é entendida aqui como operadora do conceito/estratégia de vida Pretofagia, criado pelo artista em 2019 e trabalhado nas formas de cena e exposição. O conceito nasce em oposição à Antropofagia modernista, quase cem anos depois, mas se expande em diálogo com outras antropofagias, transitando numa paisagem de xenofilia. A Pretofagia é esmiuçada aqui a partir do trabalho de mesmo nome e em outras obras do artista, que convoca fantasmagorias e assombrações construtivas, cria esculturas espirituais e monumentaliza cargas energéticas num afronte aos monumentos coloniais que intimidam o corpo preto e lhes propõem uma imaginação cativa. Na jornada pretofágica, descobre-se um novo corpo subjetivo e político, uma nova cena de poder que recusa o teatro colonial. A temporalidade preta, que foge ao tempo histórico, é pensada nesta pesquisa como parte do exercício de fabulação, possibilitando viagens subjetivas, materiais e políticas que relêem os arquivos pretos. O trabalho especula ainda um poder-dizer através da voz e da escolha como elementos ficcionais estruturantes da fabulação pretofágica. A partir do diálogo da obra de Cruz com Édouard Glissant, Achille Mbembe, Marimba Ani, Franz Fanon, Denise Ferreira da Silva, Jota Mombaça, Musa Michelle Matiuzzi, entre outros, este trabalho pensa a produção de ambientes de cura e afirmação da vida a partir da recusa da fabulação branca de mundo, algo que não poderá ser feito sem o exercício fabulatório preto, se o negro - uma ficção branca -, foi e é o principal signo da relação imaginária de dominação do discurso europeu.

PALAVRAS-CHAVE:

Fabulação. Pretofagia. Decolonialidade.

IMAGENS:



YHURI CRUZ. *Construção-Ficção*, 2020.
Mármore jateado de areia, 40 x 30 cm 2020
Rio de Janeiro, instalação em espaço público
Fonte: yhuricruz.com



YHURI CRUZ. *Túmulo Antropofágico*, 2019.
Gravação e pintura em Granito, 30 x 25 x 8 cm
Fonte: yhuricruz.com



PERFORMANCES, VIDEO-PERFORMANCES E AGITPROP CONTRA O GOLPE NA DEMOCRACIA BRASILEIRA

MARCELO MARI¹

¹ Departamento de artes Visuais/UnB /marcelomari.vis@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Se a primeira etapa de constituição do golpe no Brasil se deu na repressão de manifestações que se puseram contra a nova agenda do governo Temer para o plano político e econômico (2016), a segunda etapa, promovida pelo governo Temer e seus correligionários, foi o ataque às ideias e imagens que representavam os governos anteriores do Partido dos Trabalhadores no Brasil. Foi assim que se recrudesceu a aparente intocabilidade da dimensão cultural e em poucos meses, o ataque às artes visuais e outras artes ficou escancarado. Todos estamos conscientes do que ocorreu com a exposição "Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira", com curadoria de Gaudêncio Fidelis e aberta em 15 de agosto de 2017. No entanto, o primeiro episódio de repressão contra as manifestações artísticas no Brasil ocorreu durante realização de performance do artista paranaense Maikon Kempinski. O que ocorreu com Kempinski, foi o início da escalada de violência no País, que não somente atingiu artistas e exposições, mas também posteriormente pessoas comuns por se declararem votantes no candidato Fernando Haddad. A vitória da extrema-direita, em 2018, abrindo espaço para a asfixia da área cultural brasileira, pois representada em sua maioria por tendência múltiplas de democratas e de esquerda.

Em âmbito menos amplo, destinado ao público universitário foi realizada uma série de ocupações das universidades e protestos no ano de 2017. Estes protestos estiveram marcados pelos ecos dos acontecimentos graves ocorridos no Brasil com a interdição da exposição do Queer Museu, da performance realizada na exposição Panorama da Arte Moderna no MAM de São Paulo, finalmente das críticas recebidas contra a exposição História da Sexualidade do MASP. Entre as atividades realizadas no campus Darcy Ribeiro, mais especificamente no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, foi a performance *Frango na Relva* do Grupo Empreza. Tratava-se de performance realizada durante conjunto de debates, organizados na Jornada de Arte e Política – Corpo de Batalha, ocorrida nos dias 13 e 14 de novembro de 2017, sobre as perspectivas políticas futuras, de mobilização política e especialmente o debate sobre a censura às artes, que estava ocorrendo no Brasil. Tudo volta ao campo de batalha pela resistência de artistas no ano de 2020, quando é realizada a exposição virtual *Mário Pedrosa; revolução sensível* e reeditada exposição *Tudo o que não é floresta é prisão política* pelo grupo Aparelhamento.

PALAVRAS-CHAVE:

Performance. Video-performance. Golpe no Brasil. Agitprop. Aparelhamento.

IMAGENS: :



GRUPO EMPREZA: Frango na relva, 2015.
SESC Pompéia/ Exposição Terra Comunal/Marina Abramovic'
Fonte: arquivo do autor.



COLETIVO APARELHAMENTO: Carro do ovo pergunta, 2020.
Experiência estético-política ambulante
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=y96Yqxasveo>



A INTERNET COMO POSSÍVEL CAMPO DE RESISTÊNCIA

MARIA AMELIA BULHÕES¹

¹Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS / mariameliabu@gamil.com

RESUMO EXPANDIDO

Trabalho sobre arte e internet no Brasil desde 2015, nestes tempos de pandemia, quando o uso deste meio se espalha pelo sistema da arte, quero analisar algumas propostas de resistência que se observa no ciberespaço. Havia no circuito de arte pouca adesão ao uso internet mas, neste momento em que o isolamento social afasta os contatos físicos ela assume novo protagonismo. Nesta comunicação analiso três projetos que, com diferentes formatos e objetivos, apontam para novos modelos de relacionamentos. O primeiro é *Arquipélago*, perfil criado no Instagram para convivência, experimentação e convívio entre artistas e críticos. A proposta é compartilhar processos e potências criativas como forma de reexistência e conexão através de imagens e textos. O segundo é a plataforma *Afrika*, que desenvolve pesquisa sobre curadores negros e indígenas e suas atuações, buscando conhecê-los e dar visibilidade a suas práticas. A terceira é o projeto *Quarentaine 55SP*, criado para apoiar economicamente artistas, durante a pandemia. Nele, todos os trabalhos estão a venda pelo mesmo preço e o que é vendido tem seu valor igualmente repartido entre os participantes. A obra é produzida totalmente online e o comprador que adquire só vai saber qual é quando receber para impressão. Proponho discutir novos modos de resistência nestes tempos sombrios, interrogando como a arte na internet pode se inserir em uma perspectiva cosmotécnica.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

Palavra 1. Internet 2. Arte contemporânea 3. Resistência 4. Sistema da arte 5. Cosmotécnica



COLETIVOS ARTÍSTICOS NA PANDEMIA: REDES DIGITAIS DE RESISTÊNCIA

ANA CÂNDIDA FRANCESCHINI DE AVELAR FERNANDES¹; ANA CAROLINA ROMAN RODRIGUES²

¹ Universidade de Brasília / anacandidaavelar@gmail.com

² University of Essex (UK) / ana.roman.rodrigues@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Durante a pandemia de Covid-19, assistiu-se à intensa ação de coletivos de artistas no cenário brasileiro, em particular daqueles que se organizaram digitalmente. Atuando principalmente a partir das redes sociais, evidenciou-se uma predileção por ações politizadas visando interferir na realidade imediata do país. Entretanto, estes possuem ainda um sentido de manutenção das práticas artísticas, funcionando como rede de apoio para os participantes em isolamento, adquirindo, deste modo, um sentido de partilha e afeto. Historicamente, o sentido colaborativo de coletivos artísticos expressa ainda uma visão do artista como trabalhador, afastando-se da ênfase na autoria individual que norteia uma visão mais conservadora da produção artística. Assim, são amplamente associados a movimentos sociais, também abrigando um senso comunitário de identidade, partilhando ideias, espaços, habilidades, linguagens e perspectivas num ambiente colaborativo e dinâmico, que oferece tanto apoio como desafios aos envolvidos. Não menos importante é o caráter de operação em rede que norteia as relações dentro de um coletivo, visando prescindir da estrutura de instituições do sistema artístico, frequentemente pouco flexíveis.

Diante disso, a atuação na esfera digital durante a pandemia veio contribuir para a organização dos coletivos, que ganharam uma dimensão nacional e mesmo internacional, além de expandirem a difusão de suas ações por meio das redes dos envolvidos, ampliando essas redes e fornecendo uma plataforma efêmera de realização dos trabalhos.

Longe de se pretender como um mapeamento exaustivo, esta comunicação visa analisar alguns recentes estudos de caso de coletivos brasileiros -- Maskarada (Brasília), Projetemos (Recife) e Puerperium (São Paulo) -- com um olhar atento para aqueles que se formaram durante a pandemia e ainda atuam durante esta, realizando ações digitais e presenciais e mantendo-se em conexão entre si e com os públicos por meio das redes sociais. De naturezas distintas, porém com objetivos e organização interna semelhantes, tais coletivos ampliam e aprofundam o sentido colaborativo do fazer juntos como forma de resistência diante de uma realidade de isolamento e crise social.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

Coletivos. Pandemia. Redes sociais. Artes digitais.

IMAGENS:



PUERPERIUM: *Mapa digital* . postagem de instagram (26 de maio de 2021)
Fonte: https://www.instagram.com/p/CPVw_RLHwyH/



PROJETEMOS: *Povo e*
Digital / postagem de Instagram (3 de julho de 201)
Fonte: <https://www.instagram.com/p/CQ4kGFKnVRi/>

Coragem. Fotografia



CORPOS AUSENTES: APROXIMAÇÕES ENTRE A FRENTE 3 DE FEVEREIRO E O *SILUETAZO*

JULIANA PROENÇO DE OLIVEIRA ¹

¹ PPGAV-UFRGS / jproenco@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A Frente 3 de Fevereiro, grupo de pesquisa e ação direta sobre o racismo na sociedade brasileira, guarda no nome uma referência a Flávio Sant'ana, jovem negro assassinado por policiais militares em São Paulo no dia 03/02/2004. O coletivo promoveu um enterro simbólico, na presença da família de Flávio, concretando, ao chão, próximo do local de sua morte, uma placa com a silhueta de um corpo em escala natural, sobre a qual se lia: "Aqui Flávio F. Sant'ana foi morto pela Polícia Militar de São Paulo". A imagem da silhueta remete a um evento emblemático que ocorreu cerca de vinte anos antes na Argentina: o *Siluetazo*. Em 21/09/1983, junto à III Marcha de la Resistencia convocada pelas Madres de Plaza de Mayo, em Buenos Aires, teve lugar a confecção de cerca de trinta mil cartazes afixados às grades, muros e árvores do entorno da praça, com silhuetas de corpos em tamanho natural, aludindo aos desaparecidos pelo regime ditatorial no país. A ação, proposta pelos artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel, logo tomou vida própria, diante da ampla e indispensável adesão popular na criação do enorme número de silhuetas. Apesar das distâncias espaciais e temporais, a proximidade visual (conforme imagens anexas) dos dois atos descritos é pungente. Propõe-se, assim, investigá-los em um estudo comparativo de viés anacrônico, com base em Georges Didi-Huberman, a fim de explorar possíveis significados que aprofundem a coincidência imagética constatada.

Para além da repetição das silhuetas, cabe notar que tanto a ação da Frente 3 de Fevereiro, quanto o *Siluetazo* consistem em intervenções com elementos estéticos, mas que acontecem fora do circuito artístico, e tampouco reivindicam o rótulo de arte. Em suma, trata-se de atos que desafiam as divisões entre arte e ação política ou arte e protesto. Ambos denunciam, ademais, violências estatais: no caso da Argentina, uma ditadura que desapareceu com milhares de pessoas; e, no do Brasil, uma democracia onde policiais matam, sobretudo jovens negros, em ritmo assustador. Uma vez que, segundo teóricos como Vladimir Safatle, a truculência da polícia hoje é resultado também da impunidade dos torturadores da ditadura militar brasileira (1964–1985); analisa-se a hipótese de que o enterro simbólico da Frente 3 de Fevereiro repercute o *Siluetazo* na resistência a uma perversidade duradoura, que se traduz na representação de corpos ausentes, ou antes, de corpos violentamente ausentados pelos Estados na América Latina.

PALAVRAS-CHAVE:

Frente 3 de Fevereiro. *Siluetazo*. Ditadura militar. Anacronismo.

IMAGENS



FRENTE 3 DE FEVEREIRO: *Enterro simbólico de Flávio Sant'ana, morto no dia 03 de fevereiro de 2004, 2004*

Fontes: youtu.be/9g7m12ixqjM
omenelick2ato.com/mais/frente-3-de-fevereiro



EDUARDO GIL: *Siluetas y canas, Siluetazo, 1983*

Fotografia de ação ocorrida em Buenos Aires, 21–22 de setembro de 1983

Fonte: muac.unam.mx/exposicion/el-siluetazo



**PRODUÇÃO CULTURAL INDÍGENA E HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL:
EXPOSIÇÕES E SEUS ENUNCIADOS (PARTE II – DJA GUATA PORÃ E
EXPOSIÇÃO ANTROPOLÓGICA BRASILEIRA)
IVAIR REINALDIM**

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ / ivair.reinaldim@eba.ufrj.br

RESUMO EXPANDIDO

A exposição “Dja Guata Porã - Rio de Janeiro Indígena”, realizada no Museu de Arte do Rio, entre 16/05/2017 e 25/03/2018, ressaltou novos modos e abordagens curatoriais frente ao agenciamento das práticas artísticas e políticas indigenistas no circuito de arte. Pode-se destacar tanto a curadoria compartilhada da mostra, com participação de Sandra Benites, pertencente à etnia guarani, quanto a criação de novas dinâmicas de comissionamento de trabalhos a serem expostos, fazendo com que a exibição se distanciasse de um recurso recorrente quando se leva em conta a produção cultural dos povos indígenas: o empréstimo e a exibição de peças pertencentes a acervos etnográficos. A partir do argumento curatorial, dos processos de concepção da mostra e dos registros fotográficos da montagem, propõe-se o desenvolvimento de uma análise comparativa, considerando-se como segundo termo a “Exposição Antropológica Brasileira”, realizada em 1882, no Museu Nacional, também no Rio de Janeiro. Na mostra do século XIX, além de um conjunto expressivo de peças provenientes de diferentes partes do país, indígenas foram exibidos, para um amplo público, como “espécimes” vivos representantes de um modo de vida considerado oposto ao da civilização. A mostra Dja Guata Porã, na contramão, problematizou a relação de grupos indígenas com espaços museológicos, uma vez que estes não só se viram representados na mostra, mas participaram das decisões curatoriais e da produção dos trabalhos expostos. Ao colocarmos em tensão dialética essas duas temporalidades – um agora, de um passado mais ou menos recente, e um outrora, mais ou menos longínquo, pretendemos refletir sobre as transformações (estéticas, sociais, políticas, etc.) ocorridas ou não no país, no que se refere às ideologias presentes na organização de mostras indígenas e às transformações no regime de exibição de objetos e imagens, assim como da participação de corpos indígenas nos contextos expográficos. A comunicação e o artigo dela decorrente pretendem dar continuidade a uma reflexão iniciada no ensaio “Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – Alegria de Viver, Alegria de Criar)” (MODOS, v. 3, n. 3, pp. 135-151, 2019) e se insere no âmbito do projeto Estudos curatoriais: perspectivas históricas e atuais.

OBS.: A opção pelo título longo, extrapolando o número de palavras, justifica-se por tratar-se do “segundo movimento” de uma escrita em processo.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

Artes indígenas. Exposições. Arte e antropologia. Dja Guata Porã. Exposição Antropológica Brasileira.

IMAGENS: (até 3 imagens)

O maior lado da imagem (vertical ou horizontal) deve possuir até 15 cm e espaçamento de linha em 1,5. A legenda deve estar formatada em fonte Arial 10, espaçamento simples, alinhada à esquerda e com o nome do autor em negrito e nome da obra/imagem em itálico. Deverá ser mais completa possível, obedecendo ao modelo de exemplo abaixo:



MARC FERREZ: sem título, 1882.

Fotografia PB, papel albuminado, 16 x 21cm a 23 x 19 cm.

Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional

Fonte: FERREZ, Marc. **Exposição Antropológica Brasileira:** artefatos e aspectos da vida indígena. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1882. Disponível em:

http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=8252. Acesso em: 14 jul. 2021.



Vista da exposição *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*, no Museu de Arte do Rio, 16 de maio de 2017 a 25 de março de 2018.
Fonte: Pablo Lafuente e Sandra Benites. **Walking towards the indigenous protagonism: on the work process in Dja guata Porã: Rio de Janeiro Indígena.** Disponível em: <https://terremoto.mx/en/revista/caminar-hacia-el-protagonismo-indigena-sobre-el-proceso-de-trabajo-en-dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/>. Acesso em: 14 jul. 2021.



UM TOM COSMOPOLÍTICO? ESTRATÉGIAS ESTÉTICO-ANIMISTAS DE REENCANTAMENTO DO MUNDO

Mário César Rodrigues de Freitas Lins Filho¹;

¹ Universidade Federal da Bahia / linsfilho.mc@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A presente pesquisa se insere num conjunto de críticas e metacríticas ao pensamento contemporâneo catalisadas pela crise do Antropoceno tomando como base várias colocações da filósofa da ciência Isabelle Stengers, especificamente quanto ao *reclaim*, ou resgate, do animismo e da magia – também nas investigações e procedimentos acadêmicos – e seu uso como estratégia de resistência política e cósmica dos mundos-de-vida minoritários atravessados pelo movimento corrosivo do materialismo capitalista, buscando justamente formular um diálogo entre manifestações artístico-espirituais pregressas de diferentes culturas e esse apelo contemporâneo, justificado na tessitura entre autores pertinentes, culminando na sugestão de um “profundo suspiro” do pensamento, produção e crítica em arte contemporânea frente a um tema complexo e possivelmente paradigmático.

Costura-se uma argumentação complexa ao tomar o entendimento de Diana Taylor (2003) sobre a *performance* (e ritual) enquanto “prática ou episteme incorporada”, a compreensão de Arne Vetlesen (2019) e Tim Goldman (2006) do animismo enquanto processo de construção relacional do mundo fenomênico, muitas vezes ante a noção de um pampsiquismo, reforçados pela ponte entre animismo e linguagem feita em David Abram (1996), e enquadra diferentes manifestações artísticas espiritualmente performáticas, ao agenciamento entre minorias e saberes anímicos como forma de resistência sugerida por Stengers (2012), concluindo que estas poderiam definir o “tom” de tais estratégias cosmopolíticas, exemplificadas historicamente pela eficácia dos blocos carnavalescos afrodescendentes em Salvador nos anos 70, da figura político-transgressora de Fela Kuti ou do sincretismo anímico do nordestino Luiz Gonzaga, na emancipação (cosmo)política dos coletivos que representaram.

Baseado na investigação feita, no contexto vigente e nos teóricos elencados, sugere-se ao final que a Arte e academia adotem uma postura inclusiva frente às sabedorias ancestrais, também ampliando suas investigações transdisciplinares, que reflitam cautelosamente sobre os pormenores éticos dessa interlocução e que seus procedimentos, obras, e resultados poderiam direcionar os seres humanos (e não-humanos) envolvidos para a cura das feridas do colonialismo epistemológico ocidental-capitalista ao se apropriarem dos valores transculturais e transreligiosos “positivos”, como diria Spinoza, da experiência humana: o amor, a compaixão, a alegria, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE:

Isabelle Stengers. Cosmopolítica. Animismo. Estética. Arte.

IMAGENS:



MARCEL GAUTHEROT: *Afoxé Filhos de Gandhi no carnaval 2*, c. 1964.
Fotografia P&B em Gelatina, 6 x 6 cm.
Fonte: ims.com.br



GHARIOKWU LEMI: Capa do álbum 'Sorrow, Tears & Blood' de Fela Kuti, 1977.
Capa de disco LP, c. 31 x 31 cm.
Fonte: bl.uk/collection-items.



ANTONIO ANDRADE: Luiz Gonzaga ao microfone com a sanfona, 1970.
Fotografia, Dimensão indisponível.
Fonte: ims.com.br



OUTROS FUTUROS? AFROFUTURISMO E TEMPORALIDADES UTÓPICAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

AMANDA PATRON¹

¹Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) / a-patronn@live.com

RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação busca explorar como a utopia pode ser utilizada por artistas contemporâneos para discutir problemas emergentes de nosso tempo, expostos aqui especificamente dentro da temática da exploração espacial. Busco discutir a urgência da reescrita da história partindo de obras que se distanciam e contestam os discursos hegemônicos da exploração espacial, tendo como objetos de análise principais os trabalhos de Nuotama Bodomo, *Afronauts* (2014) e Vic Macedo, *Todas as Mulheres do Mundo* (2019); que, a partir de utopias imaginadas tanto no passado como no futuro, criaram estratégias de representação reivindicando o protagonismo feminino negro por meio de narrativas afrofuturistas. Logo, pretende-se desenvolver uma análise considerando a relevância de um “impulso utópico” na produção artística contemporânea como ferramenta para expor apagamentos e opressões históricas sistemáticas a fim de elaborar novas formas de se pensar e construir a história.

Tais trabalhos, além de bastante críticos a essa escrita unilateral da história, parecem-me profundamente acionados por pensamentos orientados pelo futuro, questionando os ideais colonialistas da exploração espacial e, muitas vezes, criticando o futuro delineado por estas narrativas excludentes – que são diretamente ligadas a estruturas geopolíticas de poder. Consequentemente, manifestam oposições a um futuro que foi e é moldado por discursos hegemônicos que visam dominar não só territórios (terrestres ou extraterrestres) como também a própria construção histórica.

Meu objetivo é discutir os trabalhos citados precisamente porque produziram narrativas conscientes de sua potencialidade emancipatória ao apresentarem novas formas de se vislumbrar o futuro e que, concomitantemente, realizam críticas ao tempo presente. Assim, para realizar uma incursão na escrita da história da exploração espacial, a partir dos estudos de Fredric Jameson, Richard Noble, Achille Mbembe e Paul Wilson, procuro desenvolver uma análise fundamentada no conceito de utopia alinhado ao afrofuturismo como uma maneira de recuperar os passados e, consequentemente, os futuros que foram sistematicamente roubados; confrontando o presente distópico justamente a partir das utopias manifestadas na arte, a fim de ampliar o universo de representações acerca do futuro para além das que já foram preconizadas por narrativas colonialistas e racistas.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte contemporânea. Afrofuturismo. Utopia. Exploração espacial.

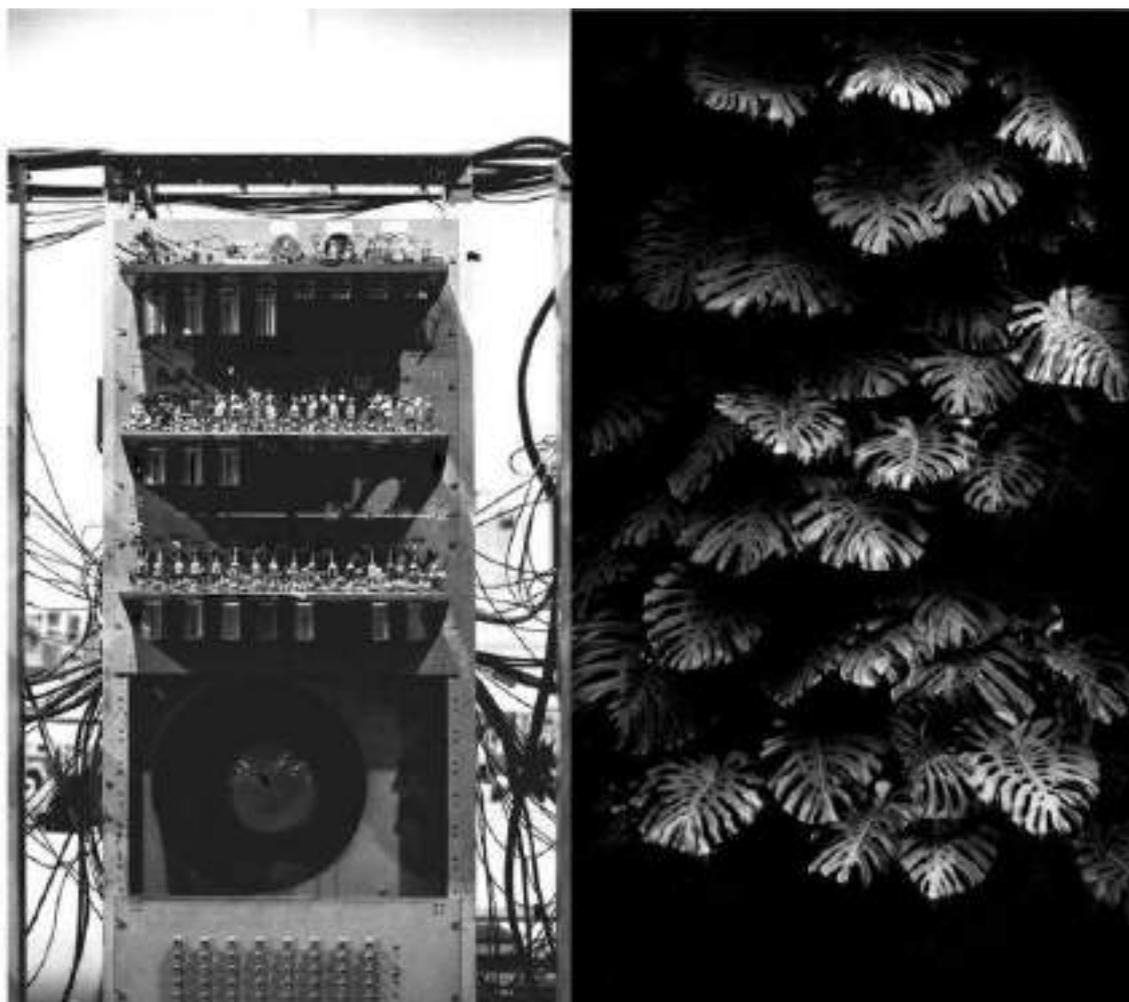
IMAGENS:



NUOTAMA FRANCES BODOMO: *Afronauts*, 2014

Cena do filme aos 12' 12".

Fonte: <https://vimeo.com/350994709>



VIC MACEDO: *Todas as Mulheres do Mundo*, 2019
Fotografia.

Fonte: <https://www.behance.net/vicmacedo>



VIC MACEDO: *Todas as Mulheres do Mundo*, 2019
Fotografia.

Fonte: <https://www.behance.net/vicmacedo>



TAPABOCAS

MARIO CAILLAUX¹

¹ PPGAV - UnB / marcaillaux@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A pandemia do COVID-19 trouxe mudanças de conceitos e comportamentos para toda a sociedade, em especial, inserindo o uso de máscaras faciais como item essencial. Com isso, o ato de cobrir a boca, que geralmente indicaria censura, passa a significar confiança na ciência, esperança na vida e resistência contra o negacionismo. Neste artigo, analisaremos como imagens de bocas cobertas significaram estratégias de censura ou de resistência, na arte ou na vida em sociedade, e como os mecanismos dessas estratégias se diferenciam ao longo do tempo. Primeiro, analisaremos dois trabalhos de artistas, em períodos diferentes: o autorretrato “Aos poucos”, de Anna Maria Maiolino de 1976, e a obra “Bastidores” de Rosana Paulino de 1997. Na sequência, problematizaremos também a ação de cobrir a boca, após o surgimento do novo coronavírus.

Na primeira parte do trabalho, analisando os trabalhos das artistas, buscaremos compreender as estratégias de denúncia e resistência adotadas por cada uma delas, ao retratarem imagens da boca coberta, criando uma espécie de máscara. De fato, na história da arte, encontramos diversos exemplos de obras com imagens de bocas cobertas que denunciam censuras à fala, à alimentação ou ao prazer. Tais denúncias realçam questões identitárias, sociais e políticas. Estas obras, analisadas no artigo, além de serem objetos estéticos são também documentos e dispositivos de luta contra problemas estruturais em nossa sociedade.

A segunda parte do trabalho explorará como um gesto que era visto como autoritário e repressivo, de tapar a boca, passou a ser extremamente importante no combate da disseminação de um vírus. Em espanhol a máscara é chamada de *tapabocas*, e como aponta Georges Didi-Huberman, este dispositivo também está na origem da etimologia da palavra imagem (*imago*) para os Romanos, que significava a máscara mortuária, ou seja, uma imagem-matriz de algo que está desaparecendo. Pessoas que em público não usam máscaras, ou que desestimulam o seu uso, vão contra a saúde pública e o controle da pandemia. Seja no campo das artes visuais, ou em nosso dia a dia, o gesto que era associado com a opressão e censura, passa também a ser visto com a conotação de resistência e de preservação à vida.

PALAVRAS-CHAVE:

Resistência. Máscara. Imagem.

IMAGENS:



ANNA MARIA MAIOLINO: *Aos poucos*, série "Fotopoemação", 1976.
Fotografia digital em preto e branco, 200 X 68 cm.
São Paulo, Galeria Luisa Strina.
Foto: Edouard Fraipont.
Fonte: galerialuisastrina.com.br



ROSANA PAULINO: *Bastidores*, 1997.

Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30 cm diâmetro.
São Paulo, Galeria Mendes Wood DM
Fonte: rosanapaulino.com.br



BEATRIZ NASCIMENTO: IMAGEM E FOTOGRAFIA NO ENCAMINHAMENTO CRÍTICO DA HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA

ROBERTA ALEIXO¹

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ roberta.alleixo@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Quando iniciei a leitura de Beatriz Nascimento fui fortemente arrebatada pela constante presença de imagens. Seus textos invocavam isso aos meus olhos: imagens e mais imagens. Não sabia ao certo como lidar com essa condição de seus escritos (poesias, aforismos, textos críticos, narrativos e acadêmicos) e com as minhas escolhas de seguir apoiada na visão. Escolhi me enveredar pelos olhos e arriscar uma leitura ocupada em analisar a compreensão da elaboração crítica proveniente de problemas pertinentes a fotografia e a imagem.

Tenho como interesse analisar e compreender de que maneira os problemas relativos a fotografia, a imagem e seus desdobramentos políticos conduzem o olhar crítico de Beatriz Nascimento à história. Seguirei analisando, mais precisamente, dois de seus escritos: *Por uma história do homem negro* (1974) e o texto para o filme *Ôrí* (1989) onde Beatriz estabelece direcionamentos críticos à historiografia e à experiência do corpo mediado pela câmera.

O corpo é um território importante de análise para Beatriz, é o espaço onde mulheres negras e homens negros construíram histórias e contranarrativas. Entretanto, esse corpo é a possibilidade de experiências e enfrentamentos produzidos a partir das imagens. Beatriz percebe na fotografia um componente metodológico para construção de uma crítica à historiografia.

Os direcionamentos e entendimentos junto ao corpo, espaço produtor de conhecimento e memória, apontados por Beatriz, faz-se resistência frente as compreensões racionais de produção de conhecimento, mas também nas sistematizações e racionalizações herdadas da fotografia. O que a câmera faz diante deles – corpos - é amplamente questionado por ela, que não se identifica com essa perspectiva de indivíduo moderno, marcado por uma identificação que achata as identidades do sujeito. A fotografia organiza o olhar do ponto de vista crítico, conforme apresenta a historiadora.

PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia. Imagem. Corpo. Historiografia



NAIR BENEDICTO E ROSA GAUDITANO: IMAGENS DENUNCIADORAS.

ARLANE GOMES MARINHO¹

¹ arlanemarinho1@hotmail.com

RESUMO EXPANDIDO

O presente trabalho pretende analisar por meio do aspecto sociopolítico as produções fotográficas de Nair Benedicto e Rosa Gauditano realizadas durante os últimos quinze anos da ditadura militar brasileira (1964 – 1985). Particularmente, nos interessa evidenciar nesta pesquisa as imagens que possuíam o intuito de denunciar e noticiar a falta de limites do autoritarismo militar.

Possivelmente, as fotógrafas mencionadas foram as únicas mulheres a registrar as greves e as passeatas em vias públicas realizadas entre 1970 e 1985, além de trabalhar com temas como: relações de gênero, a condição da mulher e a situação indígena durante a ditadura; ou seja, ambas interessadas em visibilizar os silenciados ou invisíveis diante do autoritarismo.

Gauditano e Benedicto, fotografaram temas equivalentes no início de suas trajetórias profissionais. Vivenciaram o cenário fotográfico nacional em momento de escassez de liberdade de expressão, além de serem pioneiras em uma profissão que até então era praticamente composta por homens. Demonstraram que o olhar feminino para determinada situação é completamente diferente do olhar masculino, pois são realidades diferentes, fato que talvez explique a quase inexistência de limites entre denúncia e a sensibilidade estética, em algumas produções.

Importante salientar que as fotógrafas atuaram no momento de efervescência da segunda onda do movimento feminista no Brasil, influenciando significativamente o olhar destas fotojornalistas, pois estavam atentas às consequências da repressão para as mulheres. O fortalecimento feminino se deu em paralelo ao regime repressor brasileiro, nesta conjuntura a atuação das fotógrafas se intensificou, marcando significativamente a produção de imagens para publicação em jornais que se opunham ao regime militar. Estes periódicos ficaram conhecidos como imprensa alternativa.

Ambas fotógrafas trazem o horror da ditadura nas suas imagens, mas também trazem reflexão. Não capturaram o sangue jorrando, mas capturaram olhares que pediam socorro ou que mesmo diante de um cenário político conflituoso, encontraram motivos para acreditar.

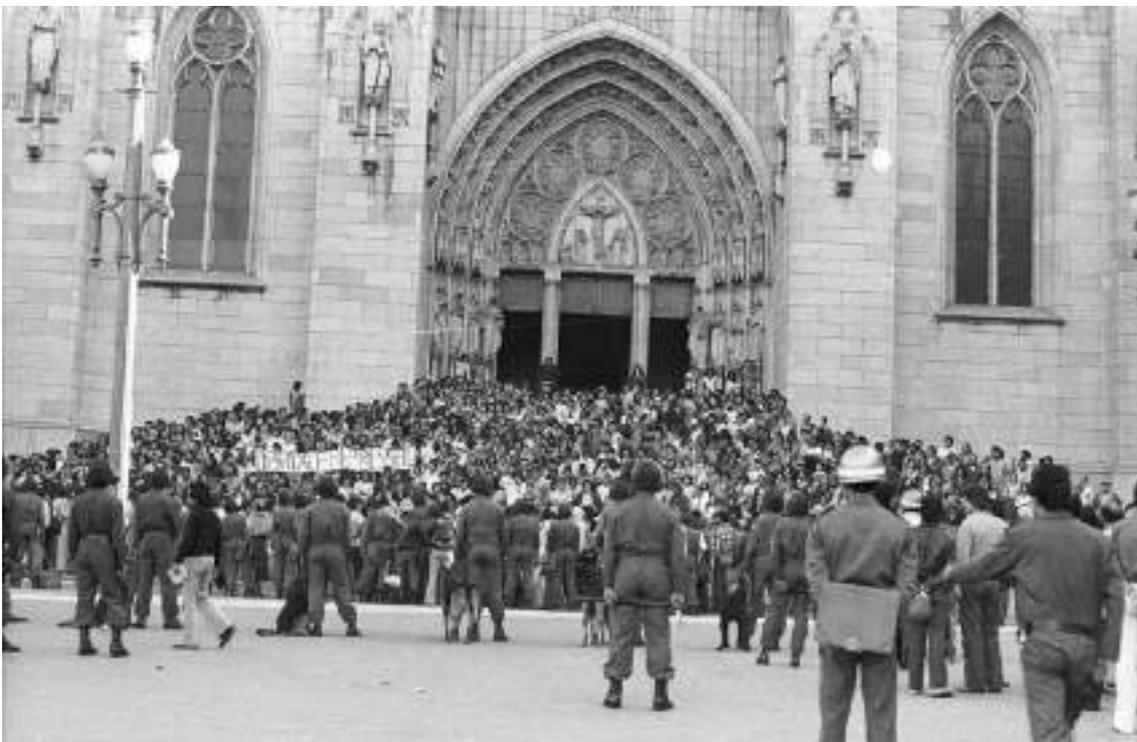
PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia. Ditadura Militar. Denúncia.

IMAGENS:



NAIR BENEDICTO. *Manifestação contra o custo de vida.* 1978
Fotografia PB.
Fonte: n-imagem.com.br



ROSA GAUDITANO. *Movimento Contra a Carestia.* 1978.
Fotografia PB.
Fonte: studiorimagens.com.br



ARTE E RESISTÊNCIA NA AMAZÔNIA: ALGUNS CASOS E SUAS PERSPECTIVAS DECOLONIAIS

Orlando Maneschy¹; Sávio Stoco²; Danilo Baraúna³

¹ Universidade Federal do Pará – orlandomaneschy@gmail.com

² Universidade Federal do Pará – saviostoco@gmail.com

³ Glasgow School of Art – danilobarauna@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Pensar o tema Arte e Resistência em um momento que vivemos, sendo postos à prova de diversas maneiras, é fundamental. Nas estratégias de existência na Amazônia, vários artistas constituem seus processos em diálogo com a realidade, a história e a memória, propiciando perspectivas nas quais a crítica aos processos de colonialidade tornam-se evidentes. Roberto Evangelista, Bernardete Andrade, Armando Queiroz, Paula Sampaio, Rafael Matheus Moreira, Éder Oliveira, Marise Maués e Luciana Magno são alguns dos artistas que vêm atuando na região, cujas obras operam reverberando visões críticas para a vida por meio de suas proposições.

Dos debates realizados nos anos 1980 sobre a Visualidade Amazônica (1984) à ideia de *Aiethesis* decolonial (2010), autores tem se dedicado a pensar a produção artística dentro de uma perspectiva pós-colonial. São pensadores como Vicente Cecim, João de Jesus Paes Loureiro, Paulo Herkenhoff e Walter Mignolo que são acionados aqui, com suas percepções para que estabeleçamos diálogo com alguns projetos dos artistas elencados.

O artigo propões estabelecer um território de debates e aprofundamentos de pesquisa, fomentados pela relevância estética e ética que alguns discursos assumiram na pós-modernidade. Neste trabalho articularemos criações artísticas que operaram questões no campo dessa visualidade e engajaram-se no tocante à história, memória cultural e política nas porções oriental e ocidental da região revelando situações de violência, descaso, preconceito que reverberam nas obras críticas realizadas por estes artistas.

São questões de vulnerabilidade, preconceito, situação de risco que vêm se configurando em uma zona periférica do centro de poder, abaixo da linha do Equador, de um país no qual as diferenças e violências vêm se recrudescendo, em que corpos são aviltados em seus direitos básicos e a arte pode ser uma via de reflexão por meio da decolonialidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte e Política. Amazônia. *Aiethesis* Decolonial. Coleção Amazoninana

IMAGENS:



Armando Queiroz: *Mídias*, 2008.
Video.
Belém, Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.
Fonte: Amazoniana.ufpa.



Luciana Magno: *Ekokany*, 2012.
Fotografia cor, 40 x 65 cm.
Fonte: Amazoniana.ufpa.



ÁFRICA — IMAGEM E REPRESENTAÇÃO NAS FOTOGRAFIAS DE RYSZARD KAPUŚCIŃSKI

LEONARDO ALVES SÁ¹

¹ Mestrando em Teoria e História da Arte, Programa de Pós Graduação em Artes
Visuais Universidade de Brasília / leonardo.sa@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A História da Arte já nos mostrou o tamanho da dificuldade, mesmo em artes visuais, de se tentar fazer uma análise estética pura, já que os elementos da imagem se relacionam e estão imersos numa estrutura de significação. Nesse sentido, o trabalho vai se concentrar na obra do polonês Ryszard Kapuściński, com enfoque em três fotografias da exposição *Africa La Mirada*, promovida pela Associação de Jornalistas Europeus em Madri. As imagens abordam a jornada de Kapuściński no continente africano no período que compreende o final dos anos 1950 até o final do século XXI.

Suas fotos não se interessavam pelos acontecimentos imediatos e estavam longe de querer registrar rupturas sociais, ação, ou grande momentos históricos daquela região. Porém, remetem a um universo colonial, trabalhos manuais, ou de pouca complexidade tecnológica, que denotam precariedade e despreparo, problemas sanitários, questões econômicas, conflitos armados, violência, fome e miséria. Ou seja, quase não se encontram características positivas, diversidade cultural, religiosa e variedade étnica. Pelo contrário, reforça a imagem do continente africano que se perpetua através da sucessão de imagens negativas que vemos até hoje.

O trabalho visa vasculhar essas fotografias como veículo da experiência figurativa capaz de construir modelos e concepções a partir do trânsito das imagens e da percepção de modelos de significação que sobrevivem e retornam sob o ponto de vista da História da Arte. Não apenas como reflexo, mas como produção e reafirmação de costumes e percepções, privilegiada instância formadora de representações, imagens construídas por forasteiros que reforçam a relação de dominação e forjam um modo de ser em que a representação é parte da invenção do outro. O que acaba por criar e reproduzir um sistema de representação visual que atua como um mecanismo de subordinação e violência das formas de ser e de conhecer presentes no continente, forjando estereótipos racistas, como um suposto modo de ser africano.

Dessa maneira, o trabalho se dará sob a visão crítica de Didi-Huberman, a partir do modelo proposto por Warburg e desenvolvido por Panofsky, o que permitirá, a partir da dimensão plástica sensível, mapear elementos das imagens cujos significados as inscrevem numa África colonial que domina o imaginário ocidental há séculos.

As fotografias de Ryszard Kapuściński transbordam o fascínio pela diversidade e a vontade de entender uma realidade que desconhecida. Porém, por mais que se tente relativizar e dizer que Kapuściński apreendeu a geografia humana

e política de um continente em uma época que existiam mais de dez mil pequenos países, reinos, uniões étnicas e federações, é impossível mudar o referencial. As imagens ecoam a sua própria subjetividade e, com ela, sua origem europeia — homem branco, vindo de uma cultura que se pressupõe universal e reproduz até hoje um esquema discursivo colonial próprio da branquitude.

PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia. Imagem. África. Branquitude. Representação.

IMAGENS:



RYSZARD KAPUSCINSKI: *Ghana*, 1964. Fotografia P&B
Catálogo exposição África La Mirada, p. 36
(www.aeuropeos.org/descargas/AfricaenlaMirada.pdf)



RYSZARD KAPUSCINSKI: *Sudão*, 1996. Fotografia P&B
Catálogo exposição África La Mirada (www.aeuropeos.org/descargas/AfricaenlaMirada.pdf)



RYSZARD KAPUSCINSKI: *Etiópia*, 1998
Fotografia P&B
Catálogo exposição África La Mirada
(www.apeuropeos.org/descargas/AfricaenlaMirada.pdf)

**TRAMAS DE RESISTÊNCIA: IMIGRANTES GERMANÓFONAS E ARTE MODERNA NO BRASIL**

Priscila Sacchettin

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
/prisacchettin@gmail.com

O recorte temático desta comunicação é a presença e atuação, no Brasil, de artistas mulheres de língua alemã que para cá imigraram, fugindo da perseguição Nazista e do rastro de destruição deixado pela 2ª. Guerra Mundial. O panorama é diversificado: Clara Hartoch trabalhava com têxteis e foi professora de tecelagem no IAC-MASP; Eleonore Koch, Bárbara Schubert Spanoudis, Agi Straus, Eva Lieblich e Gisela Eichbaum dedicaram-se à pintura, assim como Alice Brill, mais conhecida como fotógrafa. A fotografia foi a linguagem escolhida também por Hildegard Rosenthal e Gertrudes Altschul, enquanto Elisabeth Nobiling dedicou-se à escultura e Hilde Weber, ao desenho e à caricatura. Nesse universo - do qual mencionei uma pequena amostra - há artistas que conhecemos um pouco melhor e cuja obra já figurou em publicações ou exposições, aquelas sobre quem sabemos pouco e aquelas de que não sabemos nada a não ser o nome. As imigrantes germanófonas diferenciavam-se na técnica praticada, nos modos de inserção e estratégias de visibilidade, no período de permanência no Brasil, no tempo de carreira e grau de reconhecimento alcançado. Dentro dessa diversidade, porém, elas possuíam traços em comum: a sobrevivência, muitas vezes traumática, à violência sistemática do Estado nazista, o Brasil como destino, o propósito de não abdicar do fazer artístico mesmo em condições adversas, o fato de serem mulheres e terem de lidar com os condicionamentos sociais de seu gênero e, na maioria dos casos, a origem judaica. Outro aspecto comum é o pertencimento a uma rede de relações que possibilitava a manutenção da carreira artística. Por isso, dentre tantos fatores a serem analisados, esta comunicação pretende deter-se sobre os vínculos e inserções tentados ou estabelecidos pelas artistas imigrantes, em redes de relações formadas por elas ou pré-existentes e nas quais se integraram. Partindo dessa questão, tenho como propósito apresentar os resultados e lacunas encontrados na etapa atual de minha pesquisa de pós-doutorado, cujo tema central é a contribuição das artistas de língua alemã para a modernização do meio artístico brasileiro.

Imigrantes germanófonas. 2ª Guerra Mundial. Arte moderna. Redes de inserção.



PEDRO WEINGÄRTNER E MARCELO CHARDOSIM: DIMENSÕES CRÍTICAS DA PAISAGEM EM DIFERENTES TEMPOS

DIEGO RAFAEL HASSE¹

¹ PPGAV-UFRGS / diegohasse3@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Como o próprio título da pintura antecipa, em *A derrubada*, Pedro Weingärtner (Porto Alegre, 1853 – 1929) representa a natureza sendo solapada. Evidenciados no primeiro plano, surgem troncos de árvores derrubadas, galhos secos e áreas onde a vegetação já não se faz mais presente. Alguns pesquisadores que se debruçaram sobre a produção do artista, sinalizam que a temática do desmatamento aparece com frequência no conjunto da sua obra. Associadas à vinda dos imigrantes para o Brasil – na segunda metade do século XIX –, tais pinturas costumam ser vistas como um elogio à domesticação da natureza pelo homem, bem como ao desenvolvimento econômico advindo da agricultura. Entretanto, ao focarmos em alguns detalhes compositivos do trabalho em questão, percebemos que a paisagem devastada contrasta com a natureza intocada e exuberante ao fundo. A ausência da figura humana protagonizando a cena também chama atenção, pois sugere que o personagem principal da obra é o próprio meio ambiente sendo degradado. Dessa forma, questiona-se: existe nessa paisagem uma dimensão crítico-ambiental? Esse registro pode suscitar uma preocupação com o meio ambiente natural? De que forma?

A partir desses questionamentos iniciais, sugere-se um diálogo, por meio do anacronismo histórico proposto por Georges Didi-Huberman, entre a pintura supracitada e a fotografia *Derrubada para Pedro Weingärtner*, de Marcelo Chardosim (Porto Alegre, 1989). Neste trabalho, tanto no título quanto na composição, o artista faz uma referência direta à paisagem do pintor oitocentista. Ao fundo da imagem, ele utilizou um recorte da obra de Weingärtner; no primeiro plano, incorporou um pássaro morto e galhos secos, em contraste com plantas verdes, denotando que essas ainda estão vivas e resistem. Em entrevista concedida ao autor, ele relata que a montagem funciona como uma maquete de suas inquietações em relação à cidade, à especulação imobiliária e à devastação da natureza. A percepção de Chardosim contribui com a reflexão acerca das dimensões críticas da paisagem em diferentes tempos, ainda que não seja possível afirmar que essa tenha sido a intenção primeira de Weingärtner ao pintar tal cena. Isto é, trabalhando com a dúvida entre o real e o representado, o documental e o imaginário, o artista contemporâneo potencializa os contrastes entre o que ainda vive e o que não resistiu aos constantes vandalismos ecológicos. Neste viés, Marcelo Chardosim estaria atualizando uma preocupação suscitada por Weingärtner já no final do século XIX?

PALAVRAS-CHAVE:

Marcelo Chardosim. Pedro Weingärtner. Anacronismo. Paisagem. Arte e natureza.

IMAGENS:



PEDRO WEINGÄRTNER: *A derrubada*, 1897
Óleo sobre tela, 117 x 148 cm
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes
Fonte: mnba.gov.br



MARCELO CHARDOSIM: *Derrubada para Pedro Weingärtner*, 2017
Fotografia, 39 x 52 cm
Porto Alegre, Coleção particular



A FACE SOMBRIA DA VIDA E A OUTRA FACE DO HUMANO

SHEILA CABO GERALDO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/sheicg4@gmail.com

2

RESUMO EXPANDIDO

Em Políticas da Inimizade, Achille Mbembe se dedica a pensar o século em que vivemos a partir da herança do colonialismo, mas também as alternativas para sair do mundo de terror colonial e pós-colonial que caracterizou os séculos XIX e XX e que se tornou norma, mesmo após o movimento de descolonização. Neste texto, Mbembe expõe de que maneira os conflitos decorrentes da descolonização engendraram guerras (de conquista, de ocupação, de terror e de contrainsurgência), que se tornaram, desde o final do século 20, “o sacramento da nossa época”. É nesse contexto que se teriam alastrado intensamente relações conflituosas impulsionadas pela intolerância religiosa, racial e étnica, que se poderia resumir como cobiça e perversidade de grupos imperialistas. Entre nós reconhecemos nesse sentido as lutas pelas terras indígenas e quilombolas, amplamente anunciadas pelo intelectual indígena Ailton Krenak. Mas Mbembe deseja, sobretudo, pensar os fundamentos de uma “genealogia do comum”, ou seja, a possibilidade de uma “política do vivente”, como escreve, que ultrapasse a angústia do aniquilamento e as barreiras, ou fronteiras intransponíveis, que se tornaram formas de exclusão. Assim é que, reconhece, cada vez mais somos levados a nos perguntar “como fundar uma relação com os outros, que esteja baseada no reconhecimento recíproco da vulnerabilidade e da finitude que nos são comuns?”.

Aline Motta, artista visual negra, que trabalha com diferentes práticas artísticas, como o vídeo, a fotografia e a instalação, vem pesquisando a memória de sua

família, que também é a memória do colonialismo, trazendo reflexões que aprofundam as relações escravocratas no Brasil. A busca pela genealogia familiar resultou em uma trilogia de vídeos que evocam o passado brasileiro. A série inclui “Pontes sobre Abismos” (2017), “Se o mar tivesse varandas” (2017) e “(Outros) Fundamentos” (2019). Neste último, que Aline filmou em Lagos/Nigéria, Cachoeira/BA e Rio de Janeiro/RJ, a artista articula na água, elemento da cosmologia iorubana de conexão espiritual, uma conexão especular, onde impossíveis reflexos transatlânticos são lançados na busca da outra face do humano.

PALAVRAS-CHAVE:

Colonialismo. Descolonização. Conflitos. Conexão

IMAGEM:



Aline Motta. *(Outros) Fundamentos.*

Vídeo, 15:48, série de fotografias, 2017- 2019



ENTRE ARTE E POLÍTICA: EXPOSIÇÕES DE ARTE MODERNA NO BRASIL NO ENTRE GUERRAS

HELOUISE COSTA¹

¹ Museu de Arte Contemporânea-Universidade de São Paulo / helouise@usp.br

RESUMO EXPANDIDO

Um dos fenômenos ainda pouco estudados da história da arte da primeira metade do século XX é a intensa politização do campo artístico, mais especificamente das exposições, que ocorre entre o final da década de 1930 e meados da década de 1940. Podemos considerar como marco desse processo as duas exposições simultâneas organizadas pelo governo de Adolf Hitler na Alemanha, em 1937: *Arte Degenerada* e *Grande Exposição de Arte Alemã*. Essas mostras geraram reações em várias partes do mundo, inclusive no Brasil, levando à realização de diversas “contraexposições”, entendidas como respostas às questões políticas colocadas em discussão por intermédio da arte. Os embates acerca da arte moderna e a dinâmica das mostras de cunho político, realizadas no Brasil durante o Estado Novo, nos revelam que o país esteve integrado a um circuito transnacional, em que a legitimação da arte passava, frequentemente, por disputas no espaço das exposições. Essa comunicação visa analisar o contexto de realização e recepção na imprensa de três exposições de arte que geraram discussões políticas no período, propositadamente ou não. São elas: a *Feira de Arte Moderna*, realizada na Associação Brasileira de Imprensa (Rio de Janeiro, janeiro de 1943); a *Pintura Brasileira Moderna*, na Royal Academy of Art (Londres, novembro de 1943) e a *Exposição de Arte Moderna* (Belo Horizonte, maio de 1944). O objetivo é investigar as disputas discursivas em torno da arte moderna associada, a um só tempo, à degenerescência, por parte dos adeptos do nazifascismo, e à liberdade de expressão, pelos defensores do liberalismo e da democracia. Busca-se investigar em que medida essas disputas assumiram características locais e podem contribuir para um melhor entendimento do papel político de artistas considerados seminais da arte moderna brasileira daqueles anos, como Lasar Segall e Candido Portinari, bem como de outros, menos estudados mas muito atuantes, como Tomás Santa Rosa e Augusto Rodrigues.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

Arte Moderna; Arte e Política; Exposições de Arte; Nazifascismo.

IMAGENS:



Artistas do Brasil formam uma barricada contra o fascismo! Diretrizes, Rio de Janeiro, Ano V, n.137, 11/2/1943.
(Fonte: Hemeroteca Digital - Fundação Biblioteca Nacional).



ENTRE RESISTÊNCIAS E ASSIMILAÇÕES: ARTE LATINO-AMERICANA

ELISA DE SOUZA MARTÍNEZ¹

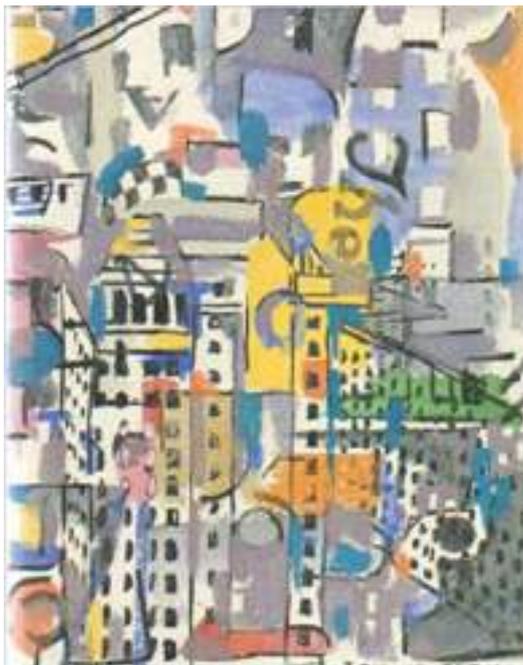
¹ Universidade de Brasília / discursosutopicos@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A década de 1980 foi marcada por diversos projetos curatoriais que buscavam, nos Estados Unidos, contribuir para a construção de um quadro plural e inclusivo para a arte contemporânea. Nesse contexto, realizaram-se eventos em que a presença da produção latino-americana se fez notar de diferentes maneiras. Destaca-se aqui a exposição *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, organizada por The Bronx Museum of the Arts, em Nova York, como mostra itinerante que percorreu cinco museus estadunidenses entre 1988 e 1990. Abarcando um período da história da América Latina marcado por momentos de profunda transformação política, econômica e social, o projeto da exposição esforçou-se por mostrar uma visão coesa e integradora, em que predominava a conservadora oposição figurativismo/abstracionismo para distinguir duas tendências predominantes no continente, bem como para sinalizar inclinações regionais pela manutenção de tradições figurativas locais ou pela atualização das formas artísticas na direção de uma linguagem transnacional para as artes. Destaca-se, nesse contexto, o que é então considerado “arte latino-americana de preocupações sociais”, com ênfase na produção da década de 1950 e na da primeira metade da década seguinte. Evitou-se, com esse marco cronológico enfatizado no texto de Eva Cockcroft incluído no catálogo da exposição, *The United States and Socially Concerned Latin American Art*, analisar o impacto de regimes ditatoriais, censura e cerceamento de liberdade, intensificados na segunda metade da década de 1960 em diversos países latino-americanos, na produção artística. Com a análise de documentos dessa exposição busca-se relacionar o ocultamento e o apagamento de dimensões críticas da produção de arte latino-americana às expectativas de inserção e aceitação de sua “diferença” em um circuito internacional e apolítico. Analisam-se, portanto, as escolhas curatoriais e as polêmicas que hoje as aproximam de estereótipos e contrastam com projetos que, recentemente, têm objetivos semelhantes.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte latino-americana. Temática social. *The Latin American Spirit*. Exposição. Arte moderna.



*The Latin American Spirit:
Art and Artists in the United States, 1920-1970.*
Capa do catálogo publicado por The Bronx Museum of the Arts / Harry N. Abrams, Inc.,
New York, USA, 1988.
Fonte: foto do autor.



TOMAR LA CALLE, AÇÕES LATINO-AMERICANAS DE MULHERES ARTISTAS

ANELISE VALLS ALVAREZ¹

¹ UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
(UFRGS)/anelise.valls@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Na impossibilidade de estar nas ruas da cidade, nos fluxos e situações que nos eram comuns, mediadas por telas, janelas e interfaces todas, propõem-se pensar na arte pública dissidente, que se lança na concretude metafórica de calçadas, muros, pontes, a partir de nomes de artistas e coletivos feministas em território latino-americano dos anos 1990-2020. Considerando a utilização e experimentação do espaço público no âmbito da manifestação estético-política desde o final das ditaduras militares no continente, passando por processos de transição democrática até chegar nos nossos tempos, o intuito deste artigo é analisar atuações feministas em suas vozes, conflitos, afirmações, reações, respostas nos contextos os quais operam, respeitando seus modos singulares de produção material e discursiva, lançamos luz na criação de esferas de contrapoder desde uma lógica e resistência. Se não podemos sair e tomarlacalle, que possamos nos contaminar com as imagéticas e ações que uma série de mulheres produz, a fim de encontrar proposições, corpos e vozes em nós que querem expansão, que querem ganhar novamente o espaço social, popular, por inteiro, sem restrições e, acima de tudo, sem violência, portanto, sem medo. Tais registros de intervenções urbanas feitas por artistas de múltiplas disciplinas e temáticas - que interpelam a realidade política, social e ética e que põe em marcha a visibilidade de uma série de problemáticas como os direitos das mulheres, a corrupção política, a impunidade, o racismo, violência de governos, o indigenismo, entre outros temas – nos convocam a questionar: Qual é o jogo de imagem em 2020-2021? Como conciliar artes que se edificam na coletividade urbana e que pedem passagem, que resistem à contenção de quatro paredes? O que é permitido a nós mulheres nessa dinâmica espaço-privado-espaço-público? Com performances, intervenções urbanas, manifestações, ocupações temporárias de espaços comunitários, intervenções gráficas, graffitis, táticas de comunicação com uso de guerrilha midiáticas, tais artistas permitem tornar evidente o que se pretende não-visível e ampliar os efeitos de

encorajamento coletivo à construção de uma realidade outra, que desafia a sociedade em distintos territórios, construindo significados, códigos, expectativas, modos de conceber e perceber (a si mesma) na sociedade, ao mesmo tempo em que nos encoraja a configurar uma identidade como sujeitas políticas ativas

PALAVRAS-CHAVE:

Arte latino-americana. Feminismo. Ações urbanas. Calle.



A LUTA CONTRA O NAZIFASCISMO PELO TALLER DE GRÁFICA POPULAR

ANDRÉIA CAROLINA DUARTE DUPRAT¹

¹ UFRGS /deiaduprat@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Desde a criação do *Taller de Gráfica Popular* (TGP), no ano de 1937, no México, a denúncia das atrocidades da guerra e do nazifascismo foram temas recorrentes nos trabalhos dos seus integrantes. A entidade fora fundada no período de avanço dos regimes totalitários. A Itália de Mussolini e a Alemanha de Hitler estreitavam seus laços, o Japão invadia a China e a Espanha encontrava-se em guerra civil. O primeiro álbum lançado pelo TGP foi *La España de Franco* (1938), que integrava a coleção *Nuestra Lucha* e continha quinze litografias de Leopoldo Méndez, Xavier Guerrero, Luis Arenal e Raul Anguiano. A obra mais expressiva contra o nazismo da qual o TGP participou se intitulou *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa*, publicado pelo Editorial *El Libro Libre*, em 1943, patrocinado pelo presidente do México, Manuel Avila Camacho; pelo presidente do Peru, Manuel Prado; e pelo presidente da então Tchecoslováquia, Eduardo Benes. A ideia do livro partiu de europeus exilados que ansiavam por denunciar as atrocidades cometidas pelo regime de Hitler. Nas suas páginas, encontram-se as reproduções de 164 fotografias e 50 desenhos, selecionados por Hannes Meyer, e artigos de diversos escritores. Um dos capítulos é o ensaio do Dr. Leon Weiss que tratou da perseguição e do extermínio de judeus, acompanhado pela gravura de Leopoldo Méndez.

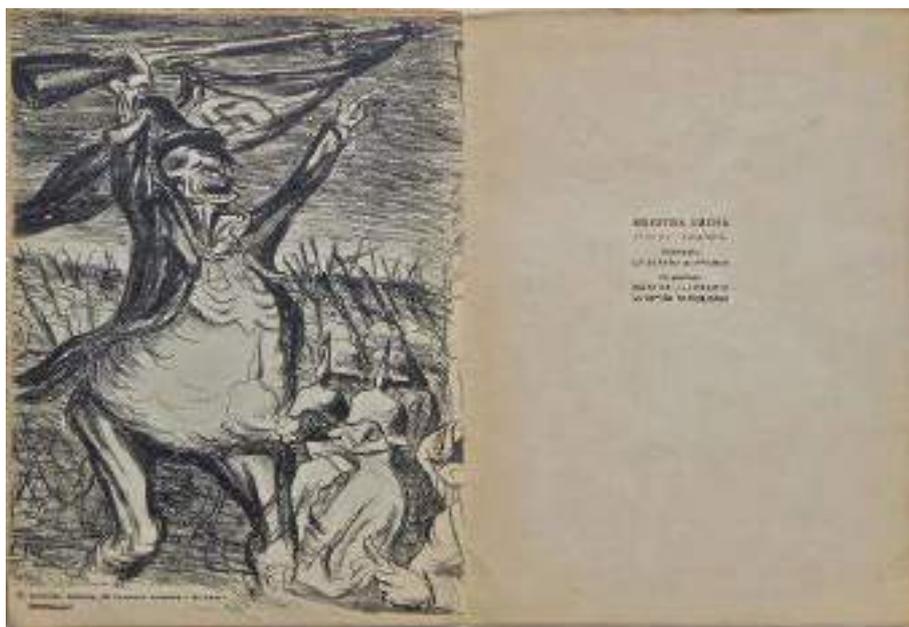
Logo após o término da Segunda Guerra Mundial, o TGP se envolveu com o Movimento dos Partidários da Paz, cujas principais lideranças eram comunistas. A colaboração dos artistas se fez por meio de ilustrações para impressos efêmeros – cartazes, folhetos, etc. – bem como outras publicações e pela militância ativa em prol do movimento. O TGP empregou sua experiência na confecção de *corridos* nas campanhas, a exemplo de *O Corrido del Congreso de La Paz*, de Alberto Beltrán. Os trabalhos do TGP se aproximam pela temática e pelas figuras inspiradas na classe trabalhadora, na valorização da cultura popular, e são alicerçados na tradição gráfica mexicana.

Estudar a história do TGP é de grande importância para nós devido às ligações com a História da Arte no Brasil, visto que serviu de modelo para entidades voltadas às artes gráficas de caráter social fundadas no país, na década de 1950, marcadas pelo realismo socialista. É o caso do Clube de Gravura de Porto Alegre, para o qual o encontro entre Leopoldo Méndez, Carlos Scliar e Vasco Prado no Congresso Mundial de Intelectuais em Defesa da Paz de 1948, em Wroclaw, Polônia, foi determinante.

PALAVRAS-CHAVE:

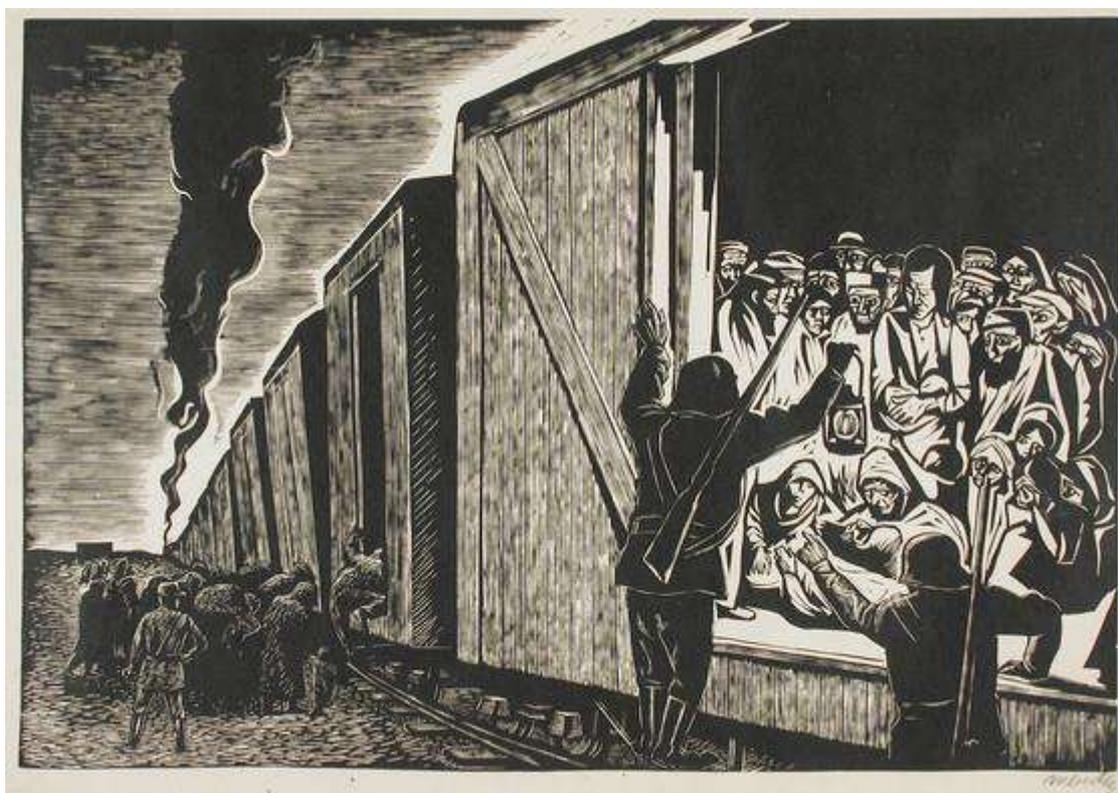
Nazifascismo. *Taller de Gráfica Popular*. Realismo socialista.

IMAGENS:



LEOPOLDO MÉNDEZ. *Aprende, América ¡El fascismo amenaza a los países americanos!*, 1938.

Litografia, 32,5 X 28,8 cm, álbum *La España de Franco*, editado pelo TGP em 1938.
Fonte: <<https://www.fulltable.com/vts/ttf/tgp/franco/l.htm>>.

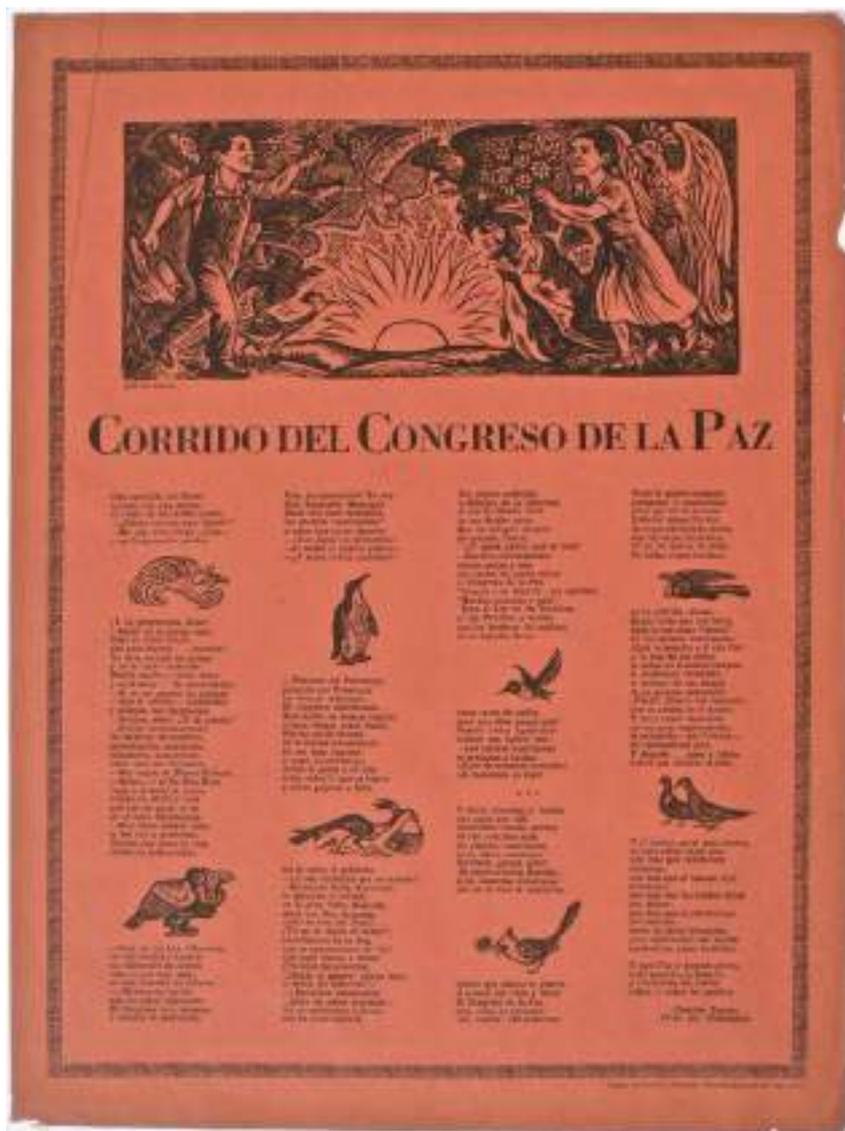


LEOPOLDO MÉNDEZ. *Deportación de la muerte*, 1942.

Linoleogravura, 47,63 x 66,04 cm.

Los Angeles County Museum of Art (LACMA).

Fonte: <<http://collections.lacma.org/node/207472>>.



ALBERTO BELTRÁN. *Corrido del Congreso de La Paz*, 1949.
 Folheto do TGP, 47,24 X 34,8 cm.
 Fonte: <<https://www.fulltable.com/VTS/t/tf/tgp/fl/02/05.jpg>>.



CADERNO DE RESUMOS

SESSÃO 4 ICONOGRAFIAS POLÍTICAS

Coordenação: Arthur Valle (UFRRJ/CBHA), Fernanda Pitta (PinacotecaSP/CBHA), Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/CBHA) e Vera Pugliese (UNB/CBHA)



A ICONOGRAFIA NAS REPRESENTAÇÕES DE ELIZABETH I: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM REAL ATRAVÉS DA TRANSPOSIÇÃO DE TEMAS E DOS SÍMBOLOS

LUCAS OLLES¹

¹Universidade Federal de São Paulo / contato.lucas.olles@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A presente proposta de comunicação tem como base uma pesquisa de mestrado em História da Arte acerca de representações artísticas de Elizabeth I. É possível avaliar e dividir este amplo codex em dois conjuntos diferentes, os quais se deseja abordar enquanto processo de alternância, criação e associação de um programa iconográfico específico, com proeminência do profano oriundo da Antiguidade Clássica através da *transposição de temas sacros e mitológicos, dignificatórios e alegóricos*.

No décimo segundo ano de reinado Elizabeth I foi excomungada pelo Papa Pio V através da bula papal *Regnans in Excelsis* emitida em 1570. Ao declará-la herege, a bula também retirou da rainha sua autoridade, legitimidade e direitos políticos e religiosos, inclusive como Chefe da Igreja da Inglaterra, já fora da jurisdição de Roma desde o cisma de Henrique VIII. Para as sociedades europeias do século XVI, a excomunhão ainda era um fato condenatório, tanto terreno como espiritual. Mesmo na Inglaterra deste período, a excomunhão de Elizabeth I foi sentida com abalo, uma vez que grande parte da população permanecia católica de forma oficial ou velada; e a teologia Anglicana estava ainda em desenvolvimento, tanto teórico, litúrgico e profissional. Em outras palavras, a excomunhão da rainha estremeceu a cosmologia social, na qual as relações sociais e culturais da Europa erigiram-se por um milênio.

É a tese primária aqui, que após a promulgação da bula de Pio V em 1570, a forma e modelo das representações de Elizabeth I alteraram-se de forma intrínseca. Estas, tornaram-se ponto de inferência e de modo crescente passaram a atribuir à rainha elementos significantes, místicos, sacros e de eloquência, também em resposta à sua excomunhão e a todo o seu teor teológico e político. Os retratos de Elizabeth I são uma fronteira inédita dentre as representações de corte desde a Idade Média; e após a morte da rainha este modelo de representação jamais viria a ser retomado. Desta forma, pretende-se apresentar o resultado desta pesquisa, demonstrando como a figuração alegórica da imagem real de Elizabeth I fora utilizada como tentativa de manutenção da ordem cosmologia da sociedade inglesa durante a segunda metade do século XVI, período de transição entre a Idade Média e Moderna.

PALAVRAS-CHAVE:

Retratos. Elizabeth I. Renascimento. Iconografia. Símbolos;

IMAGENS:



HANS EWORTH, *Elizabeth I and the Three Goddesses*, 1569

Óleo sobre tela, 62,9 x 84,4 cm

Londres, Royal Collection

Fonte: <https://www.rct.uk/collection/403446/elizabeth-i-and-the-three-goddesses>



LUCAS DE HEERE, *The Family of Henry VIII: an Allegory of the Tudor Succession*, 1573

Óleo sobre tela, 131,2 x 184,0 cm

Gales, National Museum Wales

Fonte: <https://museum.wales/art/online>



MARCUS GHEERAERTS, O JOVEM, *The Rainbow Portrait of [Queen Elizabeth I](#)*, 1600
Óleo sobre tela, 127,0 x 99,1 cm
Hatfield, In the collection of the Marquess of Salisbury. On display at Hatfield House,
Hatfield, Hertfordshire
Fonte: <https://www.history.org.uk/student/resource/3212/analysing-portraits>



UMA TEODOLINDA PARA CHAMAR DE MINHA: DOS VISCONTI PARA A IMAGEM PAN-EUROPEIA

FLAVIA GALLI TATSCH¹

¹ Universidade Federal de São Paulo /galli.tatsch@unifesp.br

Em 589, Teodolinda (†627) casou-se com Autário, rei dos lombardos. Poucos meses após o matrimônio, Autário faleceu sem deixar herdeiros. No ano seguinte, a jovem viúva escolheu Agilulfo († 616), duque de Turim, para seu segundo esposo, com quem teve um filho. Teodolinda exerceu importante papel na vida política e religiosa de sua época, responsável por conduzir à união os lombardos e os romanos, fundamento do *Regnum Italiae*. Entre as ações e lendas que circundam a rainha, está aquela do sonho com a pomba do Espírito Santo, que lhe teria indicado o lugar para erigir uma igreja, resultando na fundação do Duomo de Monza, dedicado a São João.

Séculos depois, sob o controle de Milão, Monza se tornou importante peça de propaganda dos Visconti. O plano de recuperação da memória da rainha lombarda como fonte de legitimação para o governo de Filipo Maria Visconti teve seu auge na reconstrução do Duomo e na decoração pictórica da Capela de Teodolinda, afrescada entre 1444 e 1446 pelos Zavattari.

Quase cinquenta anos depois, Teodolinda ressurgiu na *Crônica de Nuremberg*, de Hartmann Schedel. O livro buscava narrar a história do mundo, seus governantes e cidades desde a Criação até 1493, data de sua publicação.

Na sexta parte da crônica, duas xilogravuras de Teodolinda apresentavam-na com suas *regalia*: a coroa e o cetro. Essa forma de figuração constituiu-se em um *topos* que perpassou, indistintamente, todas as representações de reis e rainhas das mais distintas eras mencionados na obra. Para além da ideia de repetição das xilogravuras como uma forma de barateamento da impressão, interessa perceber como isso proporcionou uma conexão história do presente com o passado.

Esta comunicação procurará perceber como a imagem de Teodolinda transitou entre a propaganda política dos duques de Milão e uma imagem pan-europeia. Em outras palavras, como deixou de representar um povo para integrar de uma história comum a todos.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

1. Teodolinda 2. Iconografia política 3. Crônica de Nuremberg

IMAGENS:



LUCA BELTRAMI e CARLO FUMAGALLI *La Cappella dela Regina Teodolinda in Monza e le sue pitture Murali*. Milano, 1891, p. 9.

Foto do altar da coroa férrea e do sarcófago por Carlo Fumagalli, 1894.

Fonte: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0001028/>



HARTMANN SCHEDEL. *Liber Chronicaum*. 1ª edição.

Nurembergue: Anton Koberger, 1493, f. CLr.

Fonte: <https://dl.wdl.org/4108/service/4108.pdf>



APOCALIPSE NO BRASIL: JAIR BOLSONARO E IMAGENS DO FIM DOS TEMPOS

ARTHUR VALLE

Universidade Federal Rural do Brasil / artus.agv.av@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A pandemia de COVID-19 gerou cenas que parecem emular obras de arte retratando o Fim dos Tempos. Imagens de cadáveres despejados nas ruas de Guayaquil, no Equador, devidas ao colapso do sistema funerário local, podem ser comparadas a detalhes do horrífico *Triunfo da Morte* (1562-63), de Pieter Bruegel. O tabuleiro de xadrez de covas abertas em cidades como São Paulo ou New York evoca uma representação do Juízo Final (c.1431) executada por Fra Angelico. Cidades desertas, com seus habitantes desaparecidos ou confinados, foram mostradas em vários filmes, como *The World, the Flesh and the Devil* (1959), de Ranald MacDougall, ou *I am Legend* (2007), de Francis Lawrence.

Em meio à iconografia relacionada a COVID-19, por vezes uma figura pública específica surge com destaque. No Brasil, esse é o caso do atual presidente Jair Messias Bolsonaro, um político de extrema direita e militar aposentado. A errática política de Bolsonaro com relação à pandemia - uma mistura tóxica de negacionismo, desrespeito a práticas de distanciamento social, promoção de métodos de tratamento ineficazes e aparente sabotagem na compra de vacinas - é considerada por seus opositores como o principal fator que levou a uma situação catastrófica. Desde 2020, portanto, surgiram muitas imagens apocalípticas protagonizadas por Bolsonaro, nas quais ele e seus aliados aparecem como responsáveis por tal situação.

Todavia, imagens vinculando Bolsonaro ao Apocalipse antecedem à pandemia e mesmo à sua eleição como presidente, em fins de 2018. Já então, sua impressionante popularidade foi entendida - tanto por seus apoiadores quanto por seus opositores - como um augúrio do fim do período de relativa estabilidade que o Brasil conheceu até o início dos anos 2010. Como que respondendo às esperanças e medos que despertou, a ascensão política de Bolsonaro foi acompanhada por imagens em diversas mídias ligando-o ao mito do Fim dos Tempos.

Nesta comunicação, discuto aspectos das imagens apocalípticas relacionadas a Bolsonaro, buscando os significados que espreitam sob sua superfície. Como é sabido, antes que conotar destruição, o significado original do termo grego *apokalypsis* é "desvelamento" ou "revelação." Se algo sobre a atual situação brasileira está sendo "revelado" pelas imagens que constituem meu objeto de estudo, o que exatamente seria isso? Tento responder a essa questão analisando essas imagens, e apontando como

elas simultaneamente testemunham ameaças à ordem democrática brasileira e contribuem ativamente para a sua crescente instabilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Iconografia política. Apocalipse. Jair Bolsonaro.



O PALHAÇO E O PRESIDENTE: TROCAS ENTRE POLÍTICA E ARTE

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA¹

¹ Unespar / UnB / ped.ernesto.din@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Nas recentes manifestações que denunciam o genocídio em curso no país e reivindicam a aceleração da vacinação contra a covid-19 e o impeachment do presidente Jair Bolsonaro (sem partido), nota-se a retomada das comparações do atual chefe do executivo ao palhaço Bozo – personagem criado em 1946 e ícone da cultura de massa após presença regular na televisão brasileira entre os anos de 1982 e 1992 –, algo que vem acontecendo desde pelo menos as eleições de 2018. Tal associação, por vezes ambígua, também é operada por políticos governistas, transitando entre a difamação iconoclasta e a propaganda política.

Alguns debatedores públicos têm argumentado que tal associação minimiza as ações deliberadas do presidente de provocar profundos danos à saúde pública, às instituições democráticas e ao desenvolvimento econômico e social. Essas críticas pressupõem que os sentidos expressos pela imagem do palhaço relacionam-se unilateralmente à alegria, ao humor “familiar” e à ingenuidade. Entretanto, ao nos determos sobre outras recorrências e usos da imagem desse personagem, em outros contextos, notamos que seus sentidos extrapolam os mencionados.

Diante dessa constatação, e considerando que sentidos intercambiam-se entre distintos circuitos, propomos um cruzamento entre Cultura Visual e História da Arte: de um lado, imagens de uso político que vinculam o presidente à imagem do palhaço e, do outro, obras de arte contemporânea que operam com esse mesmo tema iconográfico. A partir desse confronto e de considerações dos atos, também poéticos, que dão a ver tais imagens e obras, investigaremos possibilidades de trocas e de ampliação de sentidos entre manifestações políticas e obras de arte contemporânea. Trata-se aqui de pensar o anacronismo enquanto método de pesquisa e questionar, como o fez Hal Foster, como obras podem prenunciar acontecimentos contemporâneos e serem transformadas por essa “inesperada conexão”.

Para isso, nos deteremos sobre obras de artistas como Paulo Meira, Laura Lima e Jomard Muniz de Britto e debateremos como certas representações iconográficas do palhaço podem, simultaneamente, nos informar acerca dos sentidos oriundos da associação entre o atual presidente da República e o palhaço Bozo, assim como tal circulação de imagens no âmbito político pode, retrospectivamente, participar da construção de sentido para certas presenças iconográficas do palhaço na arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte contemporânea. Arte e política. Cultura Visual. Palhaço. Anacronismo.

IMAGENS:



Manifestação contra Bolsonaro em 7 de junho de 2020, em São Paulo.
Fonte: <<https://istoe.com.br/para-bolsonaro-manifestacoes-contra-o-governo-sao-o-grande-problema-do-momento/>> Acessado em junho de 2021.



PAULO MEIRA: Marco amador – Sessão cursos (frame do vídeo), 2006.
Vídeo, 31'.
Fonte: arquivo pessoal do artista.



JOMARD MUNIZ DE BRITTO: O palhaço degolado, 1977.
Vídeo, 9', Coleção MAR – Fundo Jomard Muniz de Britto.
Fonte: DINIZ, 2014, p. 46.



CONTRA A NEUTRALIDADE: O GÊNIO DA VITÓRIA E O *PATHOS* DO VENCEDOR

RENATO MENEZES¹;

¹ École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHSS, Paris)/r.menezes9@hotmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A escultura inacabada do Gênio da Vitória, concebida por Michelangelo para a segunda versão do projeto do Sepulcro do Papa Júlio II, é, sem sobra de dúvidas, uma de suas obras mais enigmáticas e, por isso mesmo, menos estudadas em profundidade. Nela, uma figura masculina nua de beleza idealizada triunfa sobre outro corpo masculino, de aparência realista, recolhido no chão, organizando uma estrutura dialética que faz eco àquilo que Aby Warburg nomeou “*pathos* do vencedor”. Historiadores da Arte interpretaram a obra como símbolo de uma narrativa que se estenderia por todo o programa iconográfico do Sepulcro, ancorado na celebração da imagem de Eu-vencedor (isto é, do Papa e dos Estados Pontifícios ampliados durante seu pontificado), a partir da construção da imagem do inimigo, subjugado a sua autoridade. O Gênio da Vitória é, portanto, um elogio ao ato da conquista, da anexação territorial, da dominação do Outro e, por extensão, da própria ideia de progresso civilizador, que toma forma na postura ascensional, em radical contraste com a postura imobilizada do inimigo, cuja face apresenta traços associados à barbárie (como os pelos no rosto). Esculpida durante os anos 1530, essa obra torna-se assim indissociável dos mecanismos da “retórica da colonização”, aprofundada após a tomada de Tenochtitlan, em 1521, e ampliada com a publicação da bula *Sublimis Deus* (2 de junho de 1537), pelo Papa Paulo III, reconhecendo a humanidade das populações indígenas na América, com o fim único de convertê-las à fé cristã. Nesta comunicação, pretendo analisar as implicações de natureza política da sobrevivência do “*pathos* do vencedor” (para usar o vocabulário warburgiano) na escultura do Gênio da Vitória, de Michelangelo, enquanto símbolo de uma “retórica da colonização” que se impregnou na linguagem dos monumentos públicos no Ocidente moderno. Meu objetivo é, com isso, questionar não somente a estrutura dialética héroi-subjugado inerente à lógica do monumento, mas também a própria ideia de “*pathos* do vencedor”, que oculta, sob o falso argumento da neutralidade, o “*pathos* do vencido”.

PALAVRAS-CHAVE:

Gênio da Vitória. Michelangelo. *Pathosformel*. Monumento. Alegoria.

IMAGENS:



MICHELANGELO BUONARROTI:*Gênio da Vitória*, c.1532-1534.
Mármore, 261 cm.
Florença, Palazzo Vecchio.
Fonte: wga.hu/index.html



A ANTIGUIDADE COMO PRESENÇA E SOBREVIVÊNCIA: O PÁTHOS TRIUNFAL DO PALÁCIO TIRADENTES

DOUGLAS DE SOUZA LIBORIO¹

¹ Universidade Federal Fluminense/douglasdesouzaliborio@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Inaugurado como sede da Câmara dos Deputados em 1926, o Palácio Tiradentes coroou a celebração do Centenário do Poder Legislativo Brasileiro. A arquitetura buscava o protagonismo do Parlamento na história nacional, através de todos os percalços de sua edificação, iniciada em 1922. Atualmente o prédio é a sede da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (Alerj).



THIAGO LONTRA: Sem Título, 2019.

Fotografia

Fonte: Acervo Alerj.

Marco do Eclétismo tardio, o Palácio possui um programa artístico que elencou diversos nomes de do cenário artístico de então, tendo um destaque específico para o concurso de figuras para a fachada do prédio. A construção preconizou uma grande presença de uma iconografia tributária da Antiguidade, associando-a elementos nacionais. Isso era corrente na crítica da época, que apontava esse aspecto de alegorização: *“Em aviso, sob o título de instruções gerais aos escultores que receberam a incumbência de esculpir as estatuas da*

fachada do edifício, foi ordenada aos artistas que as fizessem vestidas á romana.”¹.

Destaca-se para a presente pesquisa dois conjuntos eqüestres que arrematam o edifício, denominados “Independência” e “República”, de autoria de Modestino Kanto e Magalhães Corrêa. Os grupos foram idealizados de forma eqüestre como os motivos da Antiguidade, mas distantes de uma estética da tradição clássica. Estes representam D. Pedro I e Deodoro trajados como imperadores romanos, com diversas alegorias e nomes da vida política brasileira como homens da Antiguidade, portando objetos como fasces *lictors*, coroas de louros, palmetas, etc.



THIAGO LONTRA: Independência, 2017.

Fotografia

Fonte: Acervo Alerj.

¹ A fachada da Camara: estatuas vestidas a romana? **O Brasil**. Rio de Janeiro, 26 jun 1924.



RAFAEL WALLACE: República, 2021.

Fotografia

Fonte: Acervo Alerj.

A partir disso, a presente comunicação busca compreender o sentido da Antiguidade na estilização dos grupos, considerando que sua adoção numa simultaneidade de “tempos” superpostos como estratos, que buscam narrar e tematizar a escultura². Questiona-se se o modelo vem a incorporar uma ideia de *páthos* triunfal, similar ao estudado por Aby Warburg na prancha 7 de seu Atlas Mnemosyne e estaria associado à construção de uma identidade para o Poder Legislativo Brasileiro, num contexto das mudanças políticas e culturais dos anos 1920.

PALAVRAS-CHAVE:

Palácio Tiradentes. Antiguidade. *Páthos* triunfal. Alerj.

² DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 25.



RESSUSCITANDO O VELHO MUNDO EM IMAGENS: A RECEPÇÃO DA RESSURREIÇÃO KINNAIRD NO BRASIL

PATRICIA D. MENESES¹

¹UNICAMP / CBHA / pdmeneses@yahoo.com

RESUMO EXPANDIDO

Em 1958, o Museu de Arte de São Paulo finalmente recebeu um pequeno quadro comprado anos antes: a chamada Kinnaird Resurrection, de Rafael. Ela era parte de um grupo de 21 obras compradas nos Estados Unidos e na Europa entre 1953 e 1954. O painel de madeira, datado de 1501-2, é uma das primeiras obras conhecidas de Raphael, e está ligada a três estudos, preservados no Museu Ashmolean e na Biblioteca Oliveriana de Pesaro.

Logo após sua aquisição pelo Museu de Arte de São Paulo, em 1954, a obra se juntou a uma turnê permanente de divulgação do museu brasileiro pela Europa.

A turnê foi concebida como uma iniciativa publicitária, a fim de apresentar o que muitos jornais estrangeiros chamariam de o “museu mais jovem do mundo” ao redor do globo. A *Ressurreição* foi imediatamente exposta na Tate Gallery, em Londres, como parte da exposição *Obras-primas do Museu de Arte de São Paulo*. O painel seguiu então a exposição para Düsseldorf e Milão. Após uma breve passagem pelo Rio de Janeiro e São Paulo, em 1957, a *Ressurreição* estava de volta à estrada, para fazer parte da etapa norte-americana da turnê. Demorou quatro longos anos para que a pintura tomasse seu lugar definitivo no museu. A consequência foi que a pintura chegou ao Brasil como uma ideia, visível apenas por meio de reproduções e notícias de jornal. Neste contexto, chama a atenção, em particular, a cerimônia ocorrida durante uma breve exposição das obras recém-adquiridas no Palácio das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, em 1957, referida na imprensa local como um “batismo”, ou seja, um ritual em que cada obra foi recebida e celebrada por uma personalidade brasileira. O ‘padrinho’ designado da *Ressurreição* foi ninguém menos que Plínio Salgado, o que coloca a obra em um papel bem preciso de mediação do país com a cultura italiana.

Esta comunicação discute, assim, a recepção virtual da *Ressurreição* de Rafael no Brasil e sua apropriação no discurso político da época. O percurso singular desta obra de arte na mídia reconfigura os papéis tradicionais do original e das reproduções, e destaca o uso da reprodução fotográfica como um dispositivo de marketing e difusor de significados políticos reativados através da imagem.

PALAVRAS-CHAVE:

Ressurreição. Rafael. MASP. Política. Recepção.



ESTRATEGIAS DE VISIBILIZACIÓN: AS POÉTICAS DE VOLUSPA JARPA

RAMSÉS ALBERTONI BARBOSA¹

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens – UFJF /
ramses.albertoni@ich.ufjf.br

RESUMO EXPANDIDO

A artista visual chilena Voluspa Jarpa desenvolve uma obra eminentemente pictórica que, no entanto, destaca o *status* conceitual e teórico do meio artístico, transbordando o espaço pictórico tradicional para estudar as relações entre esse meio e a “objetualidade” das instalações. Assim sendo, investiga-se as poéticas que empreendem a leitura e a desconstrução dos arquivos oficiais a respeito das ditaduras latino-americanas. Ao longo de duas décadas, desde o *Proyecto de Desclasificación* (2000), Jarpa realizou várias obras a partir dos documentos de arquivos sobre o Chile e outros países latino-americanos revelados pelos Estados Unidos; nessas criações, ela analisou o que fora apagado, censurado e rasurado, chamando atenção para a imagem resultante do documento que sofreu tais intervenções, ou seja, uma imagem que expressa tanto a “construção de visibilidades” quanto a eficácia poética e política dos usos do arquivo, criando sombras no presente. Ao pesquisar as “estratégias de disseminação” de saberes dos arquivos institucionais, Jarpa ajuíza a abordagem da representação histórica por meio das artes visuais de maneira mais analítica e crítica, diferente da leitura alegórica e anacrônica dos monumentos. Portanto, o relato histórico é interpretado pela artista como um “sintoma cultural” em que o reprimido no corpo social “aparece” como trauma. Por isso, foi necessário construir “*estrategias de visibilización*” que lhe permitissem ler todo esse material. Dessa forma, ao propor a construção de visibilidades que desvendem as “sombras no presente”, Jarpa trata da impossibilidade de se lidar com o trauma, pois ele é um relato arquivado e negado, e o sintoma, um arquivo cifrado. Deste modo, conforme o “sistema de elaboração crítica” dessas criações, interessa-nos averiguar como as operações estratégicas de visibilidade são utilizadas na produção artística contemporânea por meio da elaboração crítico-analítico da sociedade, do contexto e da época, investigando-se a relação da arte em sua capacidade de construir símbolos sociais e históricos que representem coletividades, por meio de uma produção artística crítica.

PALAVRAS-CHAVE:

Voluspa Jarpa. Instalação. História. Ditadura. Estrategias de visibilización.



DE PADRES REVOLUCIONÁRIOS À CIRURGIÕES DESENHISTAS: as luzes sombrias do século XIX

RENATO PALUMBO DÓRIA¹

¹Universidade Federal de Uberlândia / natopalumbo@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A revolução pernambucana de 1817 teve líderes religiosos católicos como o padre João Ribeiro Pessoa de Melo Montenegro, criador da bandeira rebelde usada por seus combatentes e base da atual bandeira de Pernambuco. Desenhista, o padre João Ribeiro acompanhara em fins do século XVIII as expedições do naturalista paraibano Manuel Arruda da Câmara pelos sertões nordestinos, aperfeiçoando-se depois em Portugal, na Academia do Castelo de Lisboa. De volta ao Brasil João Ribeiro deu aulas de desenho no Colégio-Seminário de Olinda e dirigiu o Hospital do Paraíso (também chamado de 'Academia do Paraíso'): centro maçônico, científico e político inspirado nos eventos da revolução francesa e norte-americana, e que contava com extensa coleção de livros em sua biblioteca. Em 1817, encurralado em uma batalha de sua fracassada revolução, João Ribeiro suicida-se, sendo seu corpo esquartejado e sua cabeça exposta como troféu no centro da cidade do Recife, pelas vitoriosas forças coloniais. Em 1825 outro religioso e professor (de retórica e geometria), o recifense Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo Caneca, mais conhecido como Frei Caneca, foi enforcado em Recife, punido por liderar, no ano anterior, o movimento independentista da Confederação do Equador – continuidade, em certa medida, do movimento de 1817 liderado pelo padre João Ribeiro. Um outro personagem ainda pouco conhecido, porém, também emergiu neste ambiente: Januário Alexandrino da Silva Rabelo Caneca, irmão de Frei Caneca, cirurgião encarregado da vacinação no Recife e no Rio Grande do Norte entre 1822 e 1824 e que, como professor de desenho que também era, compartilhava referenciais anatômicos e estéticos de grande circulação no período. Lecionando no Liceu Pernambucano – instituição que pretendia modernizar os meios de ensino locais, mas não superava as contradições da sociedade escravocrata, determinando que apenas as 'pessoas livres' podiam assistir suas aulas - Januário Caneca imprime em 1844 seu próprio *Compendio de Desenho*, uma das primeiras obras do gênero no país. De caráter erudito e iluminista, a obra se servia de fontes diversas, às quais o autor teria tido acesso na própria Recife, incluindo entre elas a teoria estética racista do holandês Petrus Camper, a cranioscopia do anatomista germânico Joseph Gall, e a fisiognomia do suíço-alemão Kaspar Lavater - teorias de grande sucesso entre os séculos XVIII e XIX e, surpreendentemente, de longa sobrevivência no ensino do desenho artístico no Brasil.

Cranioscopia. Desenho. Ensino. Fisiognomia. Racismo.



FRANZ JOSEPH GALL: *Anatomia e fisiologia do sistema nervoso em geral e do cérebro em particular*, Paris, 1810.
Arquivo Público do Estado de Pernambuco, Recife. Fotos do autor.



DE ANTONIL A PORTINARI: REFLEXÕES SOBRE A REPRESENTAÇÃO DOS CORPOS NEGROS

ROSEMERY CONCEIÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UFRJ/rosechacal@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação propõe um diálogo entre as imagens textuais presentes em *Cultura e Opulência no Brasil* e as representações dos corpos dos trabalhadores negros presentes na obra *O Lavrador de Café* de Cândido Portinari.

O livro, publicado no século XVIII, concentra dados que possibilitam estudos sobre o funcionamento da instituição escravista, inclusive com aconselhamentos aos senhores de engenho, para que estes tivessem um bom desempenho em suas funções. Em um destes, o autor afirma que os escravos eram as mãos e os pés do senhor do engenho, uma vez que, sem eles, no Brasil não era possível fazer, conservar e aumentar fazenda, nem ter engenho corrente.

Estes concepções ensejaram uma vertente historiográfica na qual a imagem dos africanos e seus descendentes escravizados ficou restrita à dimensão de corpo, o escravo-coisa, destinado às atividades da empresa colonial; fato que só foi abandonado nos anos 90, quando novas técnicas de pesquisa, trouxeram problematizações, abrindo espaço para a ascensão do escravo-sujeito.

Para este Colóquio, somamos às imagens de Antonil, as contribuições de Mônica Pimenta Velloso e Lilia Schwarcz sobre o papel dos intelectuais no grande projeto de construção nacional, para examinar como esta disputa ideológica se deu no campo da arte, com ênfase na produção de Cândido Portinari, mais especificamente na obra *O Lavrador de Café*, da icônica série temática.

Nos valem de algumas pesquisas sobre este nome marcante da arte brasileira, para trazermos para o Colóquio uma interpretação do quadro a partir de uma leitura dialética, tal qual concebida por Walter Benjamin, quando propõe que aceitemos a natureza anacrônica das imagens, enquanto justaposição de temporalidades, mitos e memórias diversas.

Esta Comunicação examina a obra a partir da articulação de 03 momentos distintos, expressos em seus detalhes: o primeiro, em

consonância com Antonil; o segundo, pleno dos valores essencialistas do Pós Abolição; e o terceiro, o da contemporaneidade quando investigamos, com a ajuda de Frantz Fanon e Walter Mignolo, as marcas existentes nestas representações, com o intuito de contribuir para debates sobre a desconstrução e transcendência das estruturas coloniais que construíram, no nosso imaginário, um lugar de subalternidade para a população negra.

PALAVRAS-CHAVE:

Portinari. Negros. Representações

IMAGENS:



CÂNDIDO PORTINARI: *O Lavrador de café*, 1934

Óleo sobre tela, 100 x 81 x 2,5 cm

São Paulo, MASP.

Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/o-lavrador-de-cafe>



“A MÃO DO POVO BRASILEIRO” (1969): DIÁLOGOS ENTRE LINA BO BARDI E ANTONIO GRAMSCI

VITOR HENRIQUE BRITO GOMES¹

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ)/vitorhenriquegomes90@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

O presente trabalho tem como objetivo investigar as relações possíveis entre a prática curatorial e o discurso, tal como o termo é entendido e defendido pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1994). O objeto desta análise trata da exposição “A mão do povo brasileiro” idealizada pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992) para compor uma das galerias do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1969. Através desta exposição em particular pode-se observar por parte da arquiteta a defesa por uma equivalência entre o que era visto tradicionalmente pela história da arte como arte erudita e arte popular. Cabe destacar que esses temas já vinham sendo discutidos por ela há pelo menos uma década através de outras duas exposições importantes: “Bahia no Ibirapuera” (1959), realizada no Parque do Ibirapuera concomitantemente à 5ª Bienal de São Paulo, e “Nordeste” (1963), responsável por inaugurar o Museu de Arte Moderna da Bahia, no Solar do Unhão, sendo recorrente o seu interesse pelo assunto.

A partir disso, a hipótese principal desta análise repousa na ideia de que o posicionamento de Lina Bo Bardi em relação ao tema supracitado está diretamente associado ao seu posicionamento político, estando em diálogo com o pensamento do filósofo italiano Antonio Gramsci (1891-1937), a quem, segundo apontam alguns pesquisadores, ela leu. Lina Bo entendia-se, portanto, como marxista, tendo dado declarações, inclusive, de que seria *stalinista*, ainda que esse fato estivesse mais relacionado ao papel de Josef Stalin (1878-1953) na Segunda Guerra Mundial. Logo, busca-se entender como, ao testemunhar dois regimes autoritários – o fascismo de Mussolini na Itália e a ditadura militar no Brasil – ela construiu sua visão política e como isso impactou em seus projetos e na sua relação com o campo da história da arte.

PALAVRAS-CHAVE:

Curadoria. Discurso. Lina Bo Bardi.

IMAGENS:



Lina Bo Bardi: *A mão do povo brasileiro* (1969).
São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (MASP).



Lina Bo Bardi: *A mão do povo brasileiro* (1969).
São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (MASP).



O NACIONAL ORQUESTRADO: IMAGENS DE CARLOS GOMES NA EMERGÊNCIA DA REPÚBLICA

FANNY LOPES¹

¹ Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Campinas /
e-mail: lopes.fanny@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

O periódico nacionalista *Gil-Blas*, em 1920, elogiou a colônia italiana de São Paulo pela iniciativa de promover, em função do centenário de independência do Brasil, a criação de um monumento a Carlos Gomes. Em contrapartida, a publicação dirigia severas críticas à colônia portuguesa pela “má fé” colonialista de propor, com a mesma finalidade, um monumento a Camões. O poeta que “deu voz as façanhas dos piratas das Índias” (dos quais, ressaltavam, o Brasil também foi vítima), não seria figura apropriada para celebrar a independência. Já Gomes, o compositor brasileiro que triunfou no Scala de Milão, era o ícone perfeito para honrar o espírito criador e o orgulho pátrio, bem como para dar forma à gratidão da colônia italiana pela hospitalidade brasileira.

Em meio a contendas políticas e simbólicas desse tipo, a imagem monumentalizada de Carlos Gomes foi construída, e amplamente difundida, durante a Primeira República. A morte agonizante e pública do maestro, em 1896, abriu caminho para a consolidação de sua imagem como emblema. Na cultura oitocentista, a popularidade desfrutada pelos compositores viu crescer um movimento no qual agendas políticas diversas apropriaram-se/apoiaram-se na idolatria dirigida a estas figuras, bem como no próprio culto a cultura, entendida como veículo fundamental para o progresso. Os casos mais emblemáticos – e amplamente ancorados por uma cultura visual – estão relacionados a Verdi e a Wagner, no contexto, respectivamente, do nacionalismo político italiano e germânico, mas Gomes fará a vez de ícone cultural no Brasil, num fenômeno equivalente, ainda que de proporções mais moderadas. Parece-nos revelador, portanto, que os segundos iniciais da abertura de *O Guarani* ecoem ainda no imaginário social dos brasileiros, lembrada não como parte da ópera de Carlos Gomes, mas por sua bem-sucedida e longa instrumentalização pelo Estado através do programa de rádio Voz do Brasil.

Esta comunicação tem como objetivo analisar a constituição de uma iconografia gomesiana, os mecanismos culturais e sentidos que atravessam essas obras, as múltiplas funções e agenciamentos, as incongruências e os ruídos presentes. Da emblemática cena de seu leito de morte, rodeado por retratos de membros da elite republicana paraense, ao destaque ocupado no pano de fundo apoteótico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, passando pelos monumentos escultóricos criados em sua cidade natal, Campinas, e em São Paulo, entre outras representações, trata-se um conjunto expressivo e multiforme, cuja análise potencializa questões acerca de uma iconografia política nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Gomes. Iconografia política. Primeira República.



OS ESTADOS UNIDOS NAS PRIMEIRAS BIENAS DE SÃO PAULO: TRANSCENDENDO CONEXÕES PESSOAIS

Dária Jaremtchuk
Universidade de São Paulo
dariaj@usp.br

RESUMO EXPANDIDO

As relações pessoais entre Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo Sobrinho têm sido apontadas como determinantes para que o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) enviasse as exposições norte-americanas para as Bienais de São Paulo. Essa premissa se sustenta no acordo de cooperação mútua firmado entre ambas as instituições, em 1950, que previa o intercâmbio artístico entre os dois países. Em diversas circunstâncias, o MoMA rememora os termos dessa tratativa e celebra algumas mostras e atividades promovidas pelo museu sobre a arte brasileira, destacando a relevância das exposições enviadas para as bienais de São Paulo, particularmente as ocorridas entre 1951 e 1957.

Entretanto, analisando a complexidade desse fluxo, percebe-se que a moldura desse acordo pode ser insuficiente para se compreender movimentos subterrâneos de ordem política e econômica, que talvez tenham impulsionado o museu nova-iorquino a assumir essa empreitada. Quando o evento brasileiro foi criado, apesar da proximidade entre Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo, o MoMA já era responsável pelo envio das mostras para a Bienal de Veneza, assim como frequentemente organizava exposições para circularem no estrangeiro. Nesse sentido, em 1952 a instituição criou o International Program of Circulating Exhibitions, renomeado, em 1957, para International Council, programa financiado pelo Rockefeller Brothers Fund, que formalizou a atividade já em prática dentro da instituição. Tratava-se de um conselho específico e independente do quadro de funcionários do museu, que não somente delineava o caráter e o calendário das exposições, como decidia as cifras monetárias de cada mostra, como no caso das bienais aqui analisadas.

Desse modo, a reflexão aqui introduzida tem um duplo propósito: por um lado, procura compreender a atuação do MoMA nas quatro primeiras edições das Bienais de São Paulo, seja como instituição organizadora ou articuladora do envio das representações dos Estados Unidos; e, por outro, analisar os conjuntos de obras enviadas para essas mesmas bienais.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

Os Estados Unidos nas Bienais de São Paulo. O MoMA nas Bienais de São Paulo. As representações norte-americanas nas primeiras Bienais de São Paulo.



A MINIMAL ART E A POLÍTICA DE DIPLOMACIA CULTURAL ESTADUNIDENSE NOS ANOS 1960

GUILHERME MOREIRA¹

¹ Universidade de Brasília /guilherme.tcha@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A presente comunicação investiga a dimensão política da Minimal Art considerando os pressupostos plásticos e teóricos que caracterizaram este movimento artístico em diálogo com o projeto de diplomacia cultural estadunidense nos anos 1960. Consideramos, pois, a hipótese de que o trânsito de obras vinculadas à Minimal Art, sobretudo em exposições nacionais e internacionais financiadas pelo governo estadunidense, estiveram em clara relação com a política de expansão cultural dos Estados Unidos no contexto da Guerra Fria.

Em 1960, a *United States Information Agency* (USIA), agência estatal de gestão da informação, braço da propaganda do governo estadunidense, lançou o programa *Art In Embassies*, em parceria com o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA-NY) e a *Woodward Foundation*, cujo objetivo compreendia o envio de obras de artistas nascidos ou radicados nos Estados Unidos para 110 residências de embaixadas e chancelarias ao redor do mundo. Observando o artigo publicado no *New York Times*, em julho de 1965, pela crítica de arte estadunidense Grace Glueck, notamos os mecanismos de articulação do projeto de Diplomacia Cultural a partir do envio de obras de arte para o exterior, ressaltando a participação da USIA em diálogo com importantes colecionadores no fomento deste programa que ensejava a disseminação do imaginário moderno e vanguardista da potência norte-americana.

É neste contexto que obras de artistas estadunidenses vinculados às novas tendências da abstração geométrica tornaram-se verdadeiros dispositivos de propaganda política do governo face à arte figurativa comumente associada ao imaginário do comunismo soviético. No bojo da expansão do programa *Art in Embassies*, obras preambulares da Minimal Art foram trazidas ao Brasil, com financiamento da USIA, em ocasião da 8ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, sob o comissariado do curador californiano Walter Hopps (1932-2005), indicado pela agência para coordenar a exposição no país sul-americano.

Partindo de uma investigação de documentos relacionados à trama artística, burocrática e política em torno da mostra na 8ª Bienal, que reuniu obras de artistas como Donald Judd, Frank Stella, Larry Bell e Robert Irwin, esta comunicação busca analisar a maneira pela qual a abstração geométrica da Minimal tornou-se um dispositivo de fortalecimento e circulação da imagem do ideal moderno estadunidense no contexto de estabelecimento de alianças políticas com países da América Latina durante a Guerra Fria.

PALAVRAS-CHAVE:

Minimal Art. Diplomacia Cultural. Trânsito de Modelos. Brasil e Estados Unidos da América. Anos 1960.

IMAGENS:



DONALD JUDD: *Untitled (to Susan Buckwalter)*, 1964.
Ferro galvanizado, alumínio e laca azulada, 76,2 x 358,14 x 76 cm.
São Francisco CA, San Francisco Museum of Modern Art.
Fonte: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.505/>



FRANK STELLA: *Mas o Menos*, 1964.
Pó metálico em emulsão acrílica sobre tela, 300 x 418 cm.
Paris, Centre Georges Pompidou.
Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/VgYmtp7>



LARRY BELL: *Larry Bell's House Part II*, 1962-63.
Vidro espelhado e madeira sobre um base de fórmica, 63,5 x 63,5 x 63,5 cm
Coleção Particular.
Fonte: <http://www.artnet.com/artists/larry-bell/l-bells-house-part-ii>



DUAS FACES DO ITAMARATY: ARTES, POLÍTICAS E O MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES BRENO DE FARIA¹

¹ Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte –
Universidade de São Paulo (Bolsista CAPES) /brenomrf@usp.br

RESUMO EXPANDIDO

Essa comunicação tratará do Ministério das Relações Exteriores do Brasil (MRE) como um construtor, e ao mesmo tempo, uma construção de iconografia política. Primeiro analisaremos que ao cumprir suas funções dentro estrutura do Estado brasileiro, o MRE ou Itamaraty, é necessariamente um dos construtores privilegiados de iconografia política oficial no Brasil. Partimos do entendimento de que sendo constituinte do aparato do executivo federal, está entre as suas funções precípuas a de elaborar e transmitir a “imagem” do país que corrobora os desígnios da política externa. Para fins desta apresentação nos concentramos em quais partidos artísticos/estéticos o Itamaraty tomou em sua atuação que intersecciona os campos das artes/arquitetura em meados do século XX, notadamente no período democrático entre o fim do Estado Novo em 1945 e o início da ditadura civil-militar em 1964.

Em um segundo momento analisaremos o próprio Itamaraty como um construto iconográfico da política estatal. Para tratarmos deste ponto usaremos a edificação da nova sede do MRE em Brasília na década de 1960. O processo de transferência do ministério da cidade do Rio de Janeiro para a recém-inaugurada capital federal será visto através do Palácio do Itamaraty, bem como de sua coleção de arte, projetado para ser a nova sede da Chancelaria brasileira. Usaremos para tal o conjunto de fotografias realizado por Marcel Gautherot (Paris, 1910 - Rio de Janeiro, 1996) na inauguração do palácio em 1968. Evento que contou com a presença da rainha da Inglaterra, Elizabeth II, que sem dúvida completa um circuito de iconografias políticas que atravessa toda a história dos Estados-Nação Modernos que tem um de seus pontos altos nos retratos de reis e rainhas.

Pensando que o próprio MRE tende a realizar a mimese da imagem que pretende propagar daquela entidade a qual ele representa, o conceito de representação tem um duplo significado no contexto desta comunicação. O MRE busca ser a imagem daquilo que ele representa – o Brasil – e ao mesmo tempo molda a imagem dessa mesma entidade. Assim, buscaremos contemplar duas faces da mesma moeda da iconografia política do Estado brasileiro. Esse processo dialético no qual, através do Ministério das Relações Exteriores, a “imagem” do país no exterior é forjada e ao mesmo tempo informa a construção interna de como o Estado deseja que o país veja a si mesmo.

PALAVRAS-CHAVE:

Relações Internacionais. Política Externa Cultural. Identidade Nacional. Arte Moderna. Arquitetura Moderna.

IMAGENS:



AUTOR DESCONHECIDO: *Exposição sobre "Brasília"*, 1960, Bogotá, Colômbia.
Fonte: Seção de Cartografia, Arquivo Histórico do Ministério das Relações Exteriores, Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro, RJ.



MARCEL GAUTHEROT: *Cumprimentos durante a recepção em homenagem à Rainha Elizabeth II.* Da esquerda para a direita: o presidente do Brasil Arthur da Costa e Silva e a primeira-dama, Dona Iolanda, o príncipe Philip, e ministro das Relações Exteriores, Magalhães Pinto, 1968.

Fonte: Instituto Moreira Salles.



MARCEL GAUTHEROT: "*Polivolume: Ponto de Encontro*", escultura de Mary Vieira, no Palácio dos Arcos ou Palácio Itamaraty, 1970 circa.
Fonte: Instituto Moreira Salles.



OS POSTERS POLÍTICOS DE RUPERT GARCÍA

MAURÍCIO BARROS DE CASTRO¹

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro /barrosdecastro@yahoo.com.br

RESUMO EXPANDIDO

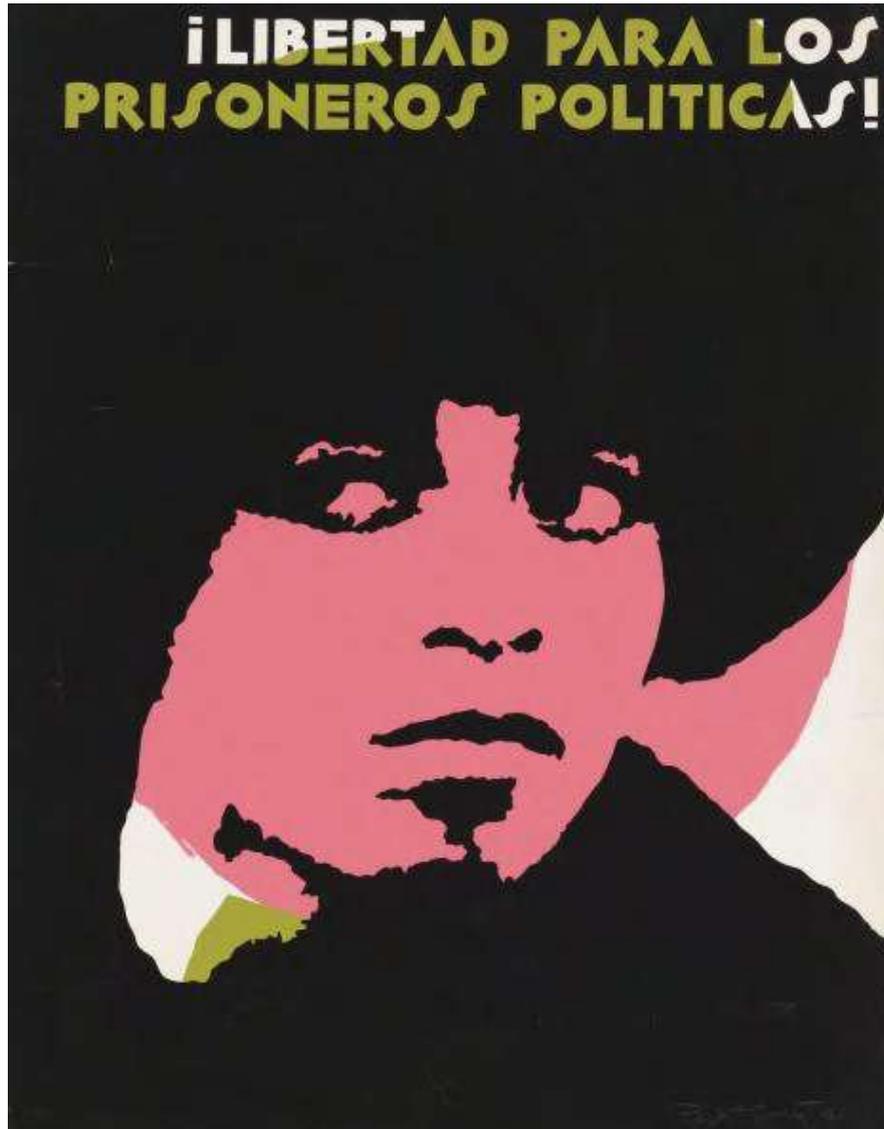
Durante os anos 1960 e 1970, Rupert García participou ativamente dos movimentos pelos direitos civis na Califórnia, estado localizado na costa oeste dos Estados Unidos. Neste período, iniciou sua produção de posters políticos que denunciava a violência contra os latinos, negros e demais minorias no país. Tratava-se de um contexto marcado pelo movimento Black Power e pela Guerra do Vietnã, destino da maioria dos jovens pertencentes a essas minorias, como o próprio García, que serviu no Vietnã, uma experiência que marcou o artista. Rupert García nasceu em 1941, em French Camp, Califórnia, e é um ícone da chamada *Chicano Art*, além de um dos mais importantes artistas dos Estados Unidos das últimas décadas. Marcados por importante força política, seus trabalhos gráficos e pinturas entrecruzam a tradição da arte mexicana de Rivera, Khalo, Siqueiros e Orozco com elementos trazidos de artistas europeus e, principalmente, da *Pop Art* norte-americana, linguagem da qual ele se apropria como forma de resistência, protesto e ativismo.

Assim, procuro nessa apresentação discutir as múltiplas influências estéticas que marcaram a criação dos posters políticos produzidos pelo artista nos anos 1960 e 1970, quando a urgência dos protestos e greves tornou impossível que ele se mantivesse dedicado à pintura. A técnica ágil e simples da serigrafia, as possibilidades gráficas e a comunicação imediata do poster com o público, a *Pop Art* a serviço do ativismo, foram fatores que levaram García a assumir os riscos e criar uma potente série de imagens impressas em posters, a qual se dedicou integralmente entre 1968 e 1975. Focalizados nas lutas contra o racismo e a violência impostos, principalmente, à população afro-americana e latinx nos Estados Unidos, seus posters são importantes iconografias políticas intimamente relacionadas aos debates sobre ativismo e relações étnico-raciais na arte contemporânea.

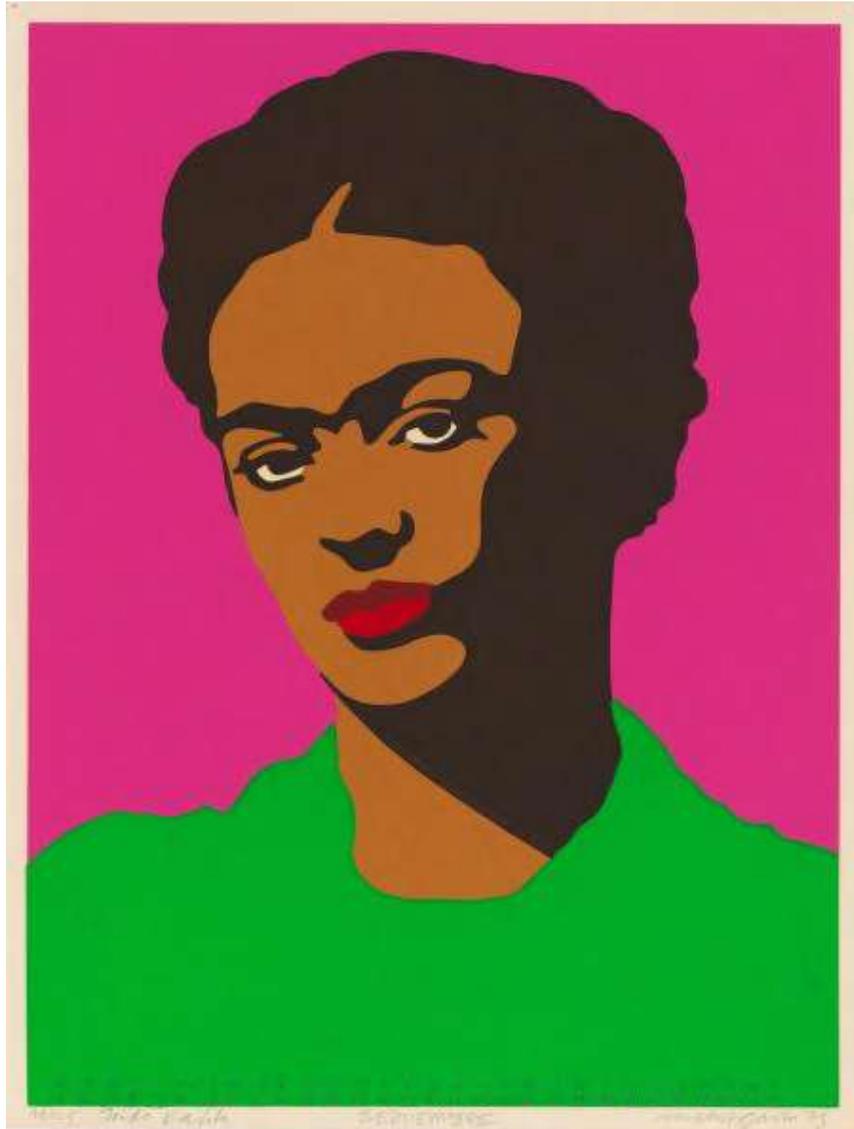
PALAVRAS-CHAVE:

Rupert García. Posters políticos. Chicano Art. Ativismo. Pop Art.

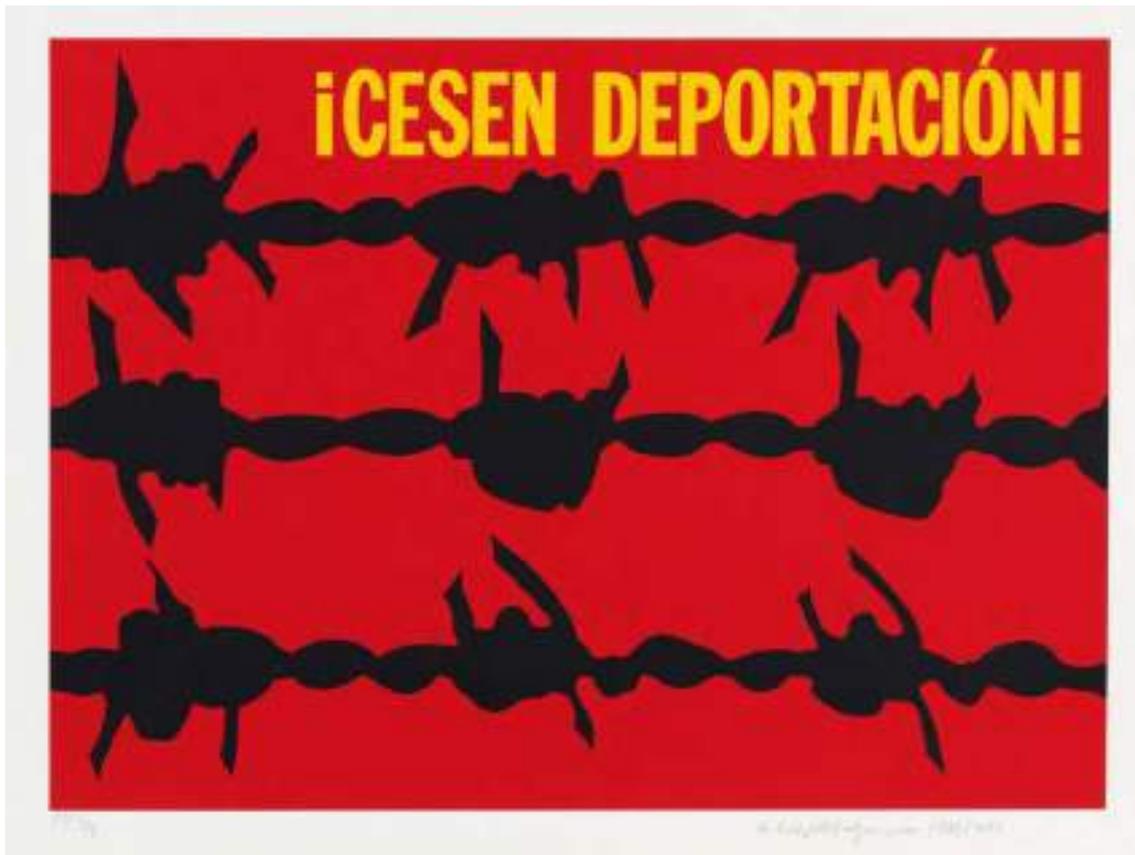
IMAGENS:



RUPERT GARCÍA, *¡LIBERTAD PARA LOS PRISONEROS POLITICAS!*, 1971,
serigrafia em papel (61.9 × 47.6 cm)
Smithsonian American Art Museum
Fonte: <https://americanart.si.edu>



RUPERT GARCÍA, *Frida Kahlo*, 1975
serigrafia em papel (58.4 × 44.5 cm)
Smithsonian American Art Museum
Fonte: <https://americanart.si.edu>



RUPERT GARCÍA, *¡Cesen Deportación!*, 1973,
reimpressão em colaboração com Dignidad Rebelde, 2011
serigrafia em papel (63.5 × 81.3 cm)
Smithsonian American Art Museum,
Fonte: <https://americanart.si.edu>



“QUASE-ORAÇÃO” E A EXPRESSÃO DO SOFRIMENTO COLETIVO ENQUANTO MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA

LUÍS EDEGAR DE OLIVEIRA COSTA¹

¹ UFRGS / luisedegar@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Arte em tempos sombrios foi o tema escolhido para o 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, evento que convoca para uma reflexão sobre os nossos posicionamentos diante do mal, em particular o que atinge o Brasil nos dias de hoje, quando estamos sob o jugo de um governo que pauta a violência e o aniquilamento de sua população como prática cotidiana. Para responder ao tema do Colóquio, escolhi analisar a primeira parte da ação “Quase-Oração”, que ocorreu entre 25 de janeiro e 2 de fevereiro de 2021 (ver [Quase-Oração \(@quaseoracao\) • Fotos e vídeos do Instagram](#)). Essa primeira parte da ação consistiu na contagem dos até então 200 mil mortos pelo Covid no Brasil, número a número, sequencialmente, na voz e imagem de 50 pessoas que se alternaram ininterruptamente em *lives* no Instagram. A ação começou às 8h do dia 25 de janeiro de 2021, quando Diego Groisman deu início à enumeração das vítimas na primeira *live*, encerrada 52 minutos e 46 segundos depois, quando Patricia Rangel enunciou 1800 mortos por Covid no Brasil. Diego e Patricia, então, dão lugar a outra dupla em outra *live*. E assim “Quase-Oração” se desenrolou, com cada *live* composta por uma dupla, cada um em sua casa, no seu lugar de isolamento social, enquadrados em primeiro plano, trajando preto e diante de um fundo neutro, enumerando vítimas. Essa primeira parte da ação foi concluída após 193 horas, com o número 200 mil mortos. “Quase-Oração” foi reativada outras vezes, contabilizando mais participantes e horas, numa temporalidade sempre superada pelo avanço da pandemia do Covid-19 no Brasil. As *lives* ressaltam, enquanto forma, a escolha por uma subjetivização relativamente neutralizada, que contrasta com o lugar escolhido para o acontecimento da performance, uma rede social pouco afeita à gravidade do tema que elas representam. Através delas assistimos o esforço pela materialização de um sofrimento coletivo que é também interrogação sobre a sua concretização como expressividade artística, interrogação do posicionamento, ético e estético, do fazer artístico diante da barbárie. Pretendo explorar essas interrogações retomando a questão posta por Adorno quando ele diz que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, Theodor, *Crítica cultural e sociedade*, In: **Prismas**, São Paulo: Ática, p.26).

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

Performance. Estética. Ética. Expressão. Sofrimento.



MITO ILUSÓRIO, ENCARNAÇÃO E IMAGEM-SACRIFÍCIO NA BUSCA POR UMA ICONOGRAFIA POLÍTICA

REGINALDO DA ROCHA LEITE¹

¹Universidade do Estado do Rio de Janeiro / rochaleitereginaldo@yahoo.com

RESUMO EXPANDIDO:

Em tempos sombrios falsos Mitos são criados. No correr de nossa pesquisa de pós-doutoramento – sobre anacronismo em pinturas marianas oitocentistas – nos deparamos com um grupo de conceitos desenhados por Georges Didi-Huberman, como a “encarnação e metamorfose do Mito”, fato condutor à reflexão em nosso período de interesse, o século XIX. Ao escrever *Quelle émotion! Quelle émotion?*, o professor francês navega pelo ato de chorar, uma das materializações do *pathos*, para discutir uma equação complexa e particular – a emoção – moção em tempos sombrios. Nossa comunicação se alicerça na emoção e tem por escopo refletir sobre a edificação da “imagem-sacrifício”, na pintura brasileira oitocentista, com base nos estudos de Didi-Huberman publicados em *L’image ouverte: motifs de l’incarnation*. Segundo o estudioso, o historiador da arte é envolvido pelo “não saber” sobre o objeto artístico. Um possível “decifra-me ou te devoro”. E é esse estado inquietante, provocante e perseguidor, que conduz o profissional a produzir um “certo saber” e o convida a trabalhar numa nova investigação. Assim, estar “diante da imagem” – uma “obra em abertura” – é a oportunidade para ir “além do visível” e dialogar com o “ente sobrevivente”. Dessa forma entendemos a pintura como “objeto visual”, ou seja, aquele que se impõe ao simples campo do visível/legível. Além disso, a iconografia política brasileira oitocentista torna presente “o ausente desejável” e suscita, pelo *pan de peinture* que “vemos e que nos olha”, medo, terror e reverência na interlocução da “necessidade do sofrer” da personagem do trágico. Visualizamos “sintomas”, com base em trabalhos de Pedro Américo e Antônio Parreiras, que revelam dois pontos básicos. Primeiro, a abordagem da imagem como anacrônica, edificada por “metamorfoses” e “montagens”. Segundo, em tempos de crise, Mitos imaginários são criados, e com eles a ilusão de um novo Brasil, forte, patriota e, sobretudo, político-cristão. A retórica falaciosa do “Verbo encarnado” – Deus acima de todos.

PALAVRAS-CHAVE:

Encarnação. Iconografia. Política. Sacrifício. Oitocentos.



O MARTÍRIO CÍVICO DE JOANA ANGÉLICA: EPITÁFIO DE UMA PINTURA DE FIRMINO MONTEIRO (1886-88)

NATHAN GOMES¹

¹ Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da USP / FAPESP
ngomes@usp.br

RESUMO EXPANDIDO

Esta proposta de trabalho se concentra em uma análise da pintura *Joana Angélica ou a mártir da independência*, trabalho feito por Firmino Monteiro em Paris, entre os anos de 1886 e 1887. O percurso investigativo explora, de um lado, as condições de produção da obra, sua exibição pública, recepção crítica e aquisição institucional. De outro lado, busca uma interpretação do tema do martírio cívico, que, atrelado a uma imagística cristã, funciona até hoje como um dos mais poderosos *topos* operantes na memória histórica baiana.

O quadro tematiza um episódio ocorrido em 19 de fevereiro de 1822: o assassinato da abadessa Joana Angélica na porta do Convento da Lapa em Salvador. Esse é considerado o estopim da campanha militar pela independência na Bahia. A fonte histórica de que, provavelmente, serviu-se Firmino Monteiro foi o livro *Brasileiras célebres* de J. Norberto de S. S. (1862).

A tela foi pintada durante o terceiro e último período do artista na Europa, entre 20 de março de 1885 e meados de 1887. Nesse período, segundo Gongaza-Duque, ele “compôs cinco telas históricas, pintou paisagens, fez estudos artísticos, visitou museus, educou o seu espírito”. Tido como um promissor paisagista, Monteiro, que era negro, buscava se consolidar no gênero acadêmico mais prestigiado, a pintura histórica.

De volta ao Brasil, o artista montou uma exposição com 28 dos seus trabalhos em uma sala da Academia Imperial de Belas-Artes. O destaque eram, sem dúvida, as recentes obras produzidas em seu período parisiense. A exposição foi visitada, segundo a *Gazeta de Notícias*, por 3610 pessoas, durante os quase dois meses em que ficou aberta. Assinando como Alfredo Palheta n’*A Semana*, Gonzaga-Duque considerou a tela *Joana Angélica* um exemplo da persistência dos “defeitos de articulação” das figuras humanas que marcavam as “telas históricas” de Monteiro – uma falta gravíssima para um bom pintor de história.

Em 1888, Firmino Monteiro vendeu *Joana Angélica* ao Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, onde também teria chegado a dar aulas. Fatalmente, a tela foi destruída num incêndio na instituição em 1968.

Serviram de fontes para a pesquisa duas reproduções da pintura publicadas em 1919 e 1920. Os recursos visuais utilizados pelo artista na composição do quadro apontam para a vinculação entre a representação da morte da abadessa Joana Angélica e os programas iconográficos cristãos, marcados, como bem aponta Maria Berbara, pelo *pathos* espiritualizado dos santos martirizados.

PALAVRAS-CHAVE:

Firmino Monteiro. Joana Angélica. Pintura histórica. Século XIX.

IMAGENS:



FIRMINO MONTEIRO: *Joana Angélica ou a mártir da independência*, c.1885-87.

Óleo sobre tela, 136 X 195 cm.

Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, Salvador (destruído em 1968)

Fonte: SOUZA, Bernardino José de. *Joanna Angelica: A Primeira Heroína da Independência do Brasil, Na Comemoração do Primeiro Centenario do seu sacrifício*. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1922.



FIRMINO MONTEIRO: *Joana Angélica ou a mártir da independência*, c.1885-87.

Óleo sobre tela, 136 X 195 cm.

Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, Salvador (destruído em 1968)

Fonte: Bahia Ilustrada, n. 20-21, ano III, julho-agosto de 1919.



TIRADENTES E OS PICA-PAUS

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Universidade Federal do Rio Grande do Sul / oluapgomos@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A tela “Prisão de Tiradentes” (1914), de Antônio Parreiras (1860-1937), depositada no Museu Júlio de Castilhos (RS), que representa um raro momento de bravura na volumosa iconografia do herói da Independência do Brasil, tem uma vinculação político-sociológica com o contexto político do Rio Grande do Sul no momento de sua aquisição pelo Estado. Compreender o contexto de sua aquisição, em 1912, implica em identificar os contingenciamentos políticos e ideológicos: no primeiro, por ser um item a mais na celebração nacional do novo herói republicano (de quem Parreiras foi um dos maiores provedores) e, no segundo, por ter implicações com o imaginário dos governantes. Recuperamos aspectos do histórico de sua aquisição a partir da documentação jornalística da época, que tratam da encomenda e do local de destino da tela, a Biblioteca Pública do Estado, um marco simbólico do pensamento positivista, que norteava as diretrizes ideológicas locais. A pintura é aqui estudada em suas relações com os aspectos políticos e ideológicos do governo local, à luz dos fatos históricos, como a herança da Revolução Federalista de 1893, (que dividiu a política local entre *maragatos* e *pica-paus*), o governo de Borges de Medeiros (1898-1908) e de seus sucessores do PRR - Partido Republicano Rio-Grandense (ao menos até a Revolução de 1930), ideologicamente pautado pelas ideias de ordem, moralidade, civilização e progresso, que reforçou esses valores por meio de um substancial projeto de aquisições artísticas. Buscando um diálogo com a arte, mas também com aspectos iconográficos, como o caso da “valentia” de Tiradentes representada na tela, discorreremos sobre a obra, por meio de uma análise centrada nos recursos retóricos e metafóricos empregados pelo artista, buscando compreender suas relações com as expectativas ideológicas daquele momento, dominada pelos *pica-paus*, os partidários do PRR e de seus sucessores, os *chimangos*. Aspecto ainda não abordado pela historiografia local, a relação orgânica entre a tela e o seu momento fica, posteriormente, potencializada pela sua trajetória errática dentro das instituições museais da cidade: do seu papel simbólico na Biblioteca Pública do Estado; o rebaixamento a uma pintura acadêmica, no acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul; sua devolução, por ser considerada de má qualidade, para o Museu Júlio de Castilhos, onde assume o papel de pintura de valor histórico. Propondo um olhar panorâmico sobre os dados, que demonstram que as contingências momentâneas foram determinantes na aquisição, e na trajetória posterior da pintura, buscamos vislumbrar os fatos que determinam sua interpretação como peça de iconografia política, com duplo valor artístico e simbólico, relevantes para a compreensão de suas estratégias visuais de legitimação junto às instituições políticas e sociais.

PALAVRAS-CHAVES

“Prisão de Tiradentes”. Iconografia política. Arte e política. Arte no Rio Grande do Sul. Antônio Parreiras.

IMAGENS:



Antônio Parreiras (1860–1937); *Prisão de Tiradentes*, 1914;

Óleo sobre tela, 180 x 282 cm; Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre (RS).

Fotografia não creditada, disponível em: <http://museujuliodecastilhos.blogspot.com/2012/03/conhecendo-o-acervo-prisao-de.html>



OBJETOS DE TORTURA, COISAS PERTURBADORAS: A ARTE DO ABJETO E OS ARTIFÍCIOS DA DOR

MARIZE MALTA¹

¹ Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro / marizemalta@eba.ufrj.br

RESUMO EXPANDIDO

As punições e torturas sempre acompanharam a humanidade, mostrando que tempos sombrios foram tão presentes e conviveram com os de paz, iluminação, prosperidade. De espetáculos públicos com flagelações para demonstração de poder dos reis até às prisões com vigilância ininterrupta e suplícios entre quatro paredes, sujeitos criminosos ou desobedientes, contra os mandos de seus senhores ou contrários aos regimes políticos ou desfavoráveis às crenças ideológicas ou religiosas dominantes foram alvo de inúmeras admoestações corporais.

Sangue, dor, martírio do corpo e destruição da vida foram impingidos a muitos homens e mulheres, consequências de ações espúrias e repugnantes, que insistimos em não querer lembrar. Violências decorrentes de afrontas que punham em jogo a relação de poder entre dominadores e dominados foram realizadas especialmente pela figura do carrasco, algoz intrépido, especialista em causar punição e dor e a usar com perícia certos artefatos para ações ignóbeis específicas. Postado em um cadafalso ou no interior de uma cela, a irascível condição de executor sempre demandou o emprego de certos objetos – os objetos de tortura. Se em determinadas circunstâncias, o acusado poderia ser vítima de sua própria arma do crime, foram desenvolvidos muitos outros troços para lhe causar dor, transformando a coisa em sujeito do sofrimento e o corpo do condenado a objeto de padecimento.

No intuito de resgatar o lado sombrio da humanidade, pretendemos refletir sobre os objetos de tortura desenvolvidos ao longo dos tempos, indagar seus usos e suas formas, perceber suas materialidades e imagens, suas eficiências nos corpos, modos de exibição e de institucionalização e dar atenção a uma sorte de coisas que, diante de sua plasticidade, remete-nos ao conceito de objetos do mal violentos, elementos perturbadores e à contraposição da coisa decorativa ou sublimação da forma.

A relação entre carrasco, público e vítima não era passiva, incorrendo, por vezes, em levantes que poderiam subverter a condenação, pondo em jogo a noção de humanidade e de relações de poder. Contudo, no século XIX, a punição se transformou em disciplinarização do corpo, com a criação de vários mecanismos que pretendiam separar o criminoso do público e de si mesmo, os quais não se restringiram aos presídios, mas em todas as áreas em que o controle sobre o corpo produtivo fosse necessário. Assim, o Estado assumia um poder

“benevolente” de corrigir e reformar, o que implicava na manutenção das punições em clausura. E isso garantiu a permanência dos objetos tiranos e brutais. Olhando para esses objetos em si e suas performances e pelo uso que alguns artistas contemporâneos deles fizeram diretamente ou subliminarmente, a questão em pauta é pensar sobre as poéticas de denúncia e da potência da perturbação do olhar pelo objeto abjeto.

PALAVRAS-CHAVE:

Objetos de tortura. Dor. Abjeto. Perturbação.

IMAGENS:



MR. DE CALVI: “*Poire d'angoisse*” (pera da angústia, ou pera sufocante), século XVII.

Ferro forjado, 22cm de comprimento (fechado).

Fonte: <https://www.rarebookhub.com/articles/1791?id=1791>



SEM AUTORIA: *Primeira cadeira elétrica da prisão do estado da Flórida*, Estados Unidos [189-].

Madeira e couro, medidas não fornecidas.

Fonte: <https://www.gettyimages>



KILLIAN SCARR: *Bake n' Shake'r*, 2013.
Madeira, metal, ferragens encontradas, couro, 4' X 7' X 2'.
Fonte: <https://www.killianskarr.com/sculpture>.



IMAGEM, ORNATO E PODER: COMO OPERAM OS SIGNOS DE AUTORIDADE EM MÓVEIS HISTORICISTAS?

LUCAS ELBER DE SOUZA CAVALCANTI¹

¹ PPGAV-EBA-UFRJ / lucas.scavalcanti@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Das muitas significações que emanam do mobiliário, as mais recorrentes em exemplares musealizados e casas de leilões internacionais são as que dizem respeito ao poder. Sejam objetos com cenas de monarcas, ou os que possuem códigos ornamentais historicamente construídos para representar a suntuosidade de reis e imperadores, estes objetos lançam nos espaços que participam demarcações de distinção social.

Muitos destes objetos, compreendidos como semióforos, trazem em sua visualidade a memória e a importância social de quem os possuiu. São formas, então, sobreviventes no tempo, que, através de sua exibição, perpetuam a existência de seus proprietários, seus papéis sociais e suas influências históricas.

Neste entendimento, nos apropriamos do conceito de *soft power*, próprio do campo dos estudos das relações internacionais, enquanto explicação para a maneira como figuras de estado e/ou instituições políticas influenciaram as escolhas de outros. Esta influência, direta ou indiretamente, é realizada sobretudo no âmbito cultural, ditando comportamentos, interesses e gostos. Trazendo para o campo artístico, problematizamos a questão dos objetos de poder como influenciadores de performances no espaço. A posse destes objetos significava cultura e prosperidade, o que caracterizaria os lugares que ocupam como espaços de poder.

Dessa maneira, o presente trabalho pretende discutir a performance de poder, contida nos ornamentos e cenas da mesa de centro em estilo Luís XVI, pertencente à Coleção Miguel Calmon, e hoje sob a salvaguarda do Museu Histórico Nacional. Adicionalmente, iremos comparar este móvel com outros exemplares encontrados em casas de leilões internacionais, que também possuem a mesma estratégia discursiva, de reforço de autoridade de seus proprietários. Buscaremos assim, compreender a maneira como estes objetos artísticos tornados signos, operaram discurso de força política e autoridade tanto nos imperadores e monarcas representados, quanto aos que possuíram tais objetos posteriormente. Utilizando como metodologia a análise estilística e pormenorizada de códigos decorativos presente nas peças, comparando-os com modelos apresentados em tratados e manuais dos séculos XVIII e XIX, iremos decifrar os motivos recorrentes e as formas predominantes no discurso imagético de poder. Logo, iremos compreender o gosto de uma sociedade e os valores almejados por esta, a partir de seus padrões estéticos e de sua cultura visual.

PALAVRAS-CHAVE: Mobiliário. Poder. Ornamento. Soft Power.



AS FORMAS E OS GRITOS DOS LIVROS DE ARTUR BARRIO, MARCELO BRODSKY E MARTA MÍNUJUM

DANIELA QUEIROZ CAMPOS¹

¹ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) /camposdanielaqueiroz@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Levantar-se contra o estado de coisas que nos oprime. Imagens de diferentes tempos apresentaram gestos, movimentos, formas desse dizer, ou melhor, desse gritar “não”. Georges Didi-Huberman, na exposição *Soulèvement*, apresentou muitas dessas imagens, como a tela *A Liberdade guiando povo* (1830) e o filme *O Encouraçado Potemkin* (1926). Estas imagens abordam gestos de levantes. No entanto, este artigo parte de uma forma.

Na primeira exibição da mencionada exposição, Didi-Huberman apresentou o *Livro de Carne* (1977) de Artur Barrio – obra que foi pela primeira vez exposta naquela mesma cidade, na mostra *Vitrine pour l'Art Actuel*. Num período em que o Brasil atravessava uma Ditadura Militar, Barrio cortou um pedaço de carne no formato de um livro e fatiou sangrentas páginas. As páginas de carne não tornavam legíveis uma história, mas emanavam o fedor e a podridão que o país enfrentava.

Ele não foi o único artista da América Latina a dar a ver os horrores da Ditadura através do formato do livro. Esta pesquisa problematiza mais dois artistas: Marcelo Brodsky e Marta Mínum. Cada qual, abordou através no formato de livro o mesmo trauma das perseguições, dos presos, das torturas, dos desaparecimentos. Em *Condenados da terra* (1999), Marcelo Brodsky expôs livros desgastados em meio a terra. Tratavam-se de livros que haviam sido enterrados no jardim de uma casa na cidade de *Mar del Plata* na década de 1970. Os livros cujos títulos foram censurados pelo regime militar argentino receberam o sepulcro que fora negado aos milhares de corpos de perseguidos políticos. Marta Mínum não apresentou um sepultamento de livros, mas um monumento feito deles. Ela construiu um *Parthenon of Books* (1983) com mais de 20.000 livros também censurados pela ditadura argentina e os expôs na Avenida 9 de julho da cidade de Buenos Aires. A artista remontou a obra na Documenta de 2017. Com a poética que lhe é própria, Mínum problematizou o monumento público através de um objeto da vida cotidiana.

O *Livro de Carne* de Barrio aborda o caráter perecível das palavras, das ideias, das histórias. Em *Condenados da terra*, Brodsky evoca o conhecimento que se desejou enterrar. E, em *Parthenon of Books*, Mínum apresenta um monumento, um símbolo da restauração da democracia construído após uma semana de sua restituição na Argentina. Por fim, a partir da forma do livro estes três artistas latinoamericanos gritam “não” aos regimes totalitários de seus respectivos países.

PALAVRAS-CHAVE:

Livro. Ditadura Militar. *Soulèvement*.

IMAGENS:



ARTUR BARRIO: *Livro de Carne*, 1978.
Instalação / Fotografia.

Fonte: DIDI-HUBERMAN. *Soulèvement*. Paris: Gallimard, 2016.



MARCELO BRODSKY: *Los Condenados de la Tierra*, 1999.

Fotografia PB, 20,7 x 30,3 cm.

Fonte: marcelobrodsky.com



MARTA MÍNUJIN: *Parthenon of Books*, Friedrichsplatz, Kassel, 2017.
Instalação. Aço, livros e folhas de plástico. 19,5 x 29,5 x 65,5 m.
Fotografia de Roman März.
Fonte: documenta14.de/en/artists/1063/marta-minujin



SÃO PAULO ENTRE CONSUMO E DISTOPIA: ASPECTOS PARA UMA ICONOLOGIA POLÍTICA E ECOLÓGICA

JENS BAUMGARTEN

Universidade Federal de São Paulo (jens.baumgarten@gmail.com)

RESUMO EXPANDIDO

A comunicação tem por objetivo colocar em diálogo duas abordagens distintas: a iconografia política e a crítica ecológica. Martin Warnke desenvolveu a partir das ideias de Warburg e Panofsky o conceito de iconografia política com sua imensa coleção de imagens na Warburg-Haus em Hamburgo. Em seu livro intitulado *Paisagem política*, aplicou seu pensamento às imagens e pinturas da natureza.

Para a história da arte, a ecologia apareceu na historiografia tradicional principalmente na pintura de paisagem e posteriormente na “land art”. Para a tradição estética moderna ocidental, Mark A. Cheetham discutiu a questão em seu artigo sobre “A Ética da Arte da Terra como Conversor de Teoria Catalítica”. Nos últimos anos, muitos estudos de caso foram publicados sobre o Sul da Ásia. O workshop organizado por Dipti Khera e Hannah Baader assim como o livro publicado este ano, editado por De-nin D. Lee “História da Eco-Arte no Leste e Sudeste Asiático”.

Nessa comunicação não pode ser objetivo restabelecer as abordagens de Humboldt como um dos primeiros intelectuais a pensar arte e natureza juntos, mas como tentei dizer com meu título, entender o objeto de minha pesquisa como natural, físico, mas também artístico, objeto cultural, inscrito em diferentes processos culturais que devem ser contextualizados historicamente - mas também novamente desconstruídos na relação tensa entre epistemologia e ontologia; como reino do pensamento e reino dos objetos.

Gostaria de apresentar meu estudo de caso sobre um shopping center e o “pico de Jaraguá”, que é o pico mais alto de São Paulo com 1135 metros. Meu estudo de caso será analisado em quatro eixos (“interpretamentos” – termo analítico), o que significa em partes de abordagens parciais entrelaçadas, ou de forma metafórica uma imagem, por meio da qual uma realidade (diferente da imagem) é interpretada. Nesse sentido, sou estimulado pelo conceito holístico de Humboldt, mas preciso desconstruí-lo. Os quatro eixos (“interpretamentos”) são: 1. Um shopping center como uma fortaleza; 2. Geologia e cores: John Mawe, o viajante britânico no Brasil; 3. Dos sinais e silhuetas; 4. Ecoturismo e antropologia.

PALAVRAS-CHAVE:

São Paulo. Iconografia política. Crítica ecológica. Urbanismo. Arquitetura.



A IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS E A IGREJA DE SANTO ANTÔNIO: DOIS CASOS DA EXPRESSÃO DO ESTILO BARROCO EM NATAL (RN)

FABÍOLA CRISTINA ALVES¹

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
fabiola.cristina.alves@ufrn.br

RESUMO EXPANDIDO

No início do século XVIII, a cidade de Natal carecia de templos católicos, a Matriz de Nossa Senhora da Apresentação era o único espaço público disponível na cidade para a celebração dos ritos religiosos e as manifestações de fé dos devotos. Neste contexto, também ocorreu um aumento da população, sobretudo, da população negra e mestiça. Diante desse quadro, o número de fiéis católicos era significativo, considerando que essa era a religião propagada no período colonial. Durante o século XVIII, duas outras igrejas católicas foram erguidas na cidade de Natal, ampliando assim os espaços públicos destinados ao exercício da devoção. O segundo templo católico construído foi a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, construída em 1714. O terceiro foi a Igreja de Santo Antônio, também conhecida como a Igreja do Galo, erguida em 1766. As duas são expressões singulares do estilo barroco no contexto da capitania norte-rio-grandense. O estudo em desenvolvimento, compreende os modelos visuais, artísticos e arquitetônicos presentes nessas igrejas, como manifestações locais do barroco global. Com a fundação dessas, ocorreu a ampliação dos espaços de sociabilidades da vida cristã local. Contudo, os templos foram construídos a partir de critérios de segregação racial, essa ideia possuiu um equivalente estético-formal na expressão dos modelos visuais adotados nas duas igrejas. A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos foi fundada para abrigar exclusivamente as experiências devocionais dos homens escravizados, negros libertos e pobres. Já a Igreja de Santo Antônio era frequentada pela sociedade natalense detentora de condições econômicas favorecidas pelas relações de poder do contexto. Ambas sofreram com reformas ou passaram por processos de restauração ao longo dos séculos, mantendo as principais características do estilo barroco na fachada da

arquitetura e no retábulo interior. Apesar disso, as igrejas sofrem com a ausência de uma política permanente de preservação. Assim, o estudo procura comparar e discutir como as estruturas de poder se relacionam com a expressão das formas e modelos artísticos adotados, o barroco local e global, traçando considerações sobre a sobrevivência do valor patrimonial dessas igrejas.

PALAVRAS-CHAVE:

Barroco. Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Igreja de Santo Antônio. Arte no Rio Grande do Norte.

IMAGENS:



Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, 2021.
Foto: Fabíola Alves.



Igreja de Santo Antônio, 2021.
Foto: Fabíola Alves.



JORGE OTEIZA: O CASO DA BASÍLICA DE ARÁNZAZU

LUCAS PROCÓPIO DE OLIVEIRA TOLOTTI¹

¹ USP; ESPM / lucas.tolotti@usp.br

RESUMO EXPANDIDO

Jorge Oteiza (1908 – 2003), artista do País Basco, tem uma produção artística caracterizada por suas investigações estéticas no âmbito da escultura. Em 1950, é convidado pelo arquiteto Javier Sáenz a realizar o trabalho escultórico da Basílica de Aránzazu, na cidade de Oñati, Espanha. Responsável pelo *Friso dos apóstolos* e a imagem da *Pietà*, sua participação se prova desafiadora por diversos aspectos, inclusive pelas constantes recusas da Igreja Católica relacionadas ao projeto e sua execução.

Ao início dos estudos para as esculturas do Santuário, Oteiza encontra-se em um momento muito particular em sua caminhada poética. Após passar treze anos na América do Sul e entrar em contato com a estatuária megalítica dos andes colombianos, retorna à Espanha e começa a trabalhar com a forma do hiperboloide na escultura, tendo como paradigma desta mudança em seu trabalho a obra *Unidade tripla e leve*, de 1950. Sua produção possibilitará a abertura material na forma de vazios que se apresentam como perfurações e ocós.

O bispo de San Sebastián, após uma visita à basílica no final de 1953, decide interromper os trabalhos dos artistas envolvidos – entre eles Oteiza – espantado com o teor apócrifo das esculturas e pinturas. O caso se estende até Roma, à Pontifícia Comissão Central para a Arte Sacra. Em 1964, dez anos após a interdição, é iniciada uma campanha da imprensa a favor dos artistas e seus projetos para a retomada da pintura e estatuária da Basílica de Aránzazu. A autorização definitiva para a instalação do friso só ocorre em 1968.

O artigo pretende abordar a contextualização do projeto da Basílica de Aránzazu juntamente à presença de Oteiza e suas implicações políticas, estéticas e religiosas frente à censura da Igreja Católica. Esta etapa da trajetória do artista espanhol será contextualizada a partir de suas teorias estéticas e os textos de Carlos Martínez Gorriaran, Txomin Badiola e Margit Rowell. A hipótese norteadora deste artigo procura evidenciar que, ao censurar as obras de Oteiza, a Igreja se voltava contra um processo de modernização da arte, ao mesmo tempo que, para o artista, esta modernização não deixava de conter elementos religiosos – ainda que não cristãos em sua essência, mas arraigados em uma pré-história espiritual e ritualística. Assim, firma-se o caso da Basílica de Aránzazu como uma boa oportunidade para a discussão de resistências estéticas e políticas relacionadas à censura da própria arte sacra projetada por Jorge Oteiza.

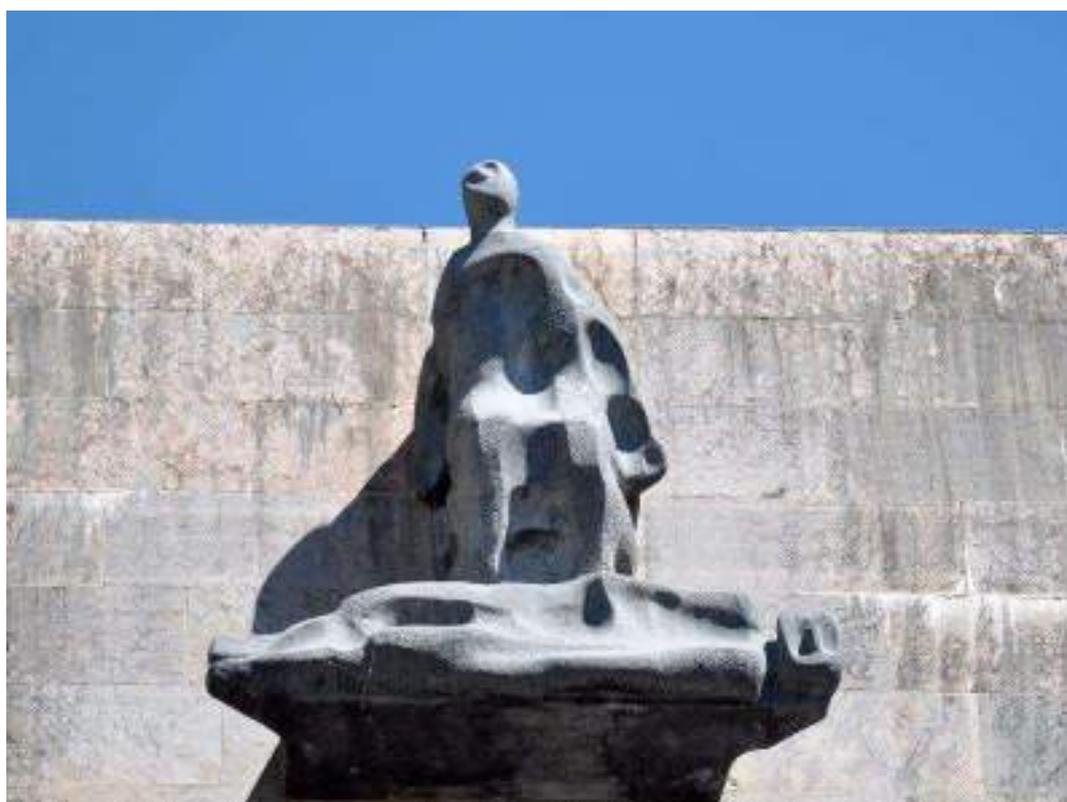
PALAVRAS-CHAVE:

Jorge Oteiza. Aránzazu. Escultura. Vazio. Religião.

IMAGENS:



JORGE OTEIZA: *Friso dos Apóstolos de Aránzazu*, 1953-1969.
Pedra, 280 x 1200 x 50 cm.
Basílica de Aránzazu, Oñati (Guipúscoa, País Basco, Espanha)
Fonte: arantzazu.org.



JORGE OTEIZA: *Pietá*, 1969.
Pedra, 320 x 120 x 320 cm.
Basílica de Aránzazu, Oñati (Guipúscoa, País Basco, Espanha)
Fonte: arantzazu.org.



IRMÃ CORITA, ARTE, ATIVISMO E FÉ COMO INSTRUMENTOS

PAULO SILVEIRA ¹

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul / paulo.silveira@ufrgs.br

RESUMO EXPANDIDO

Após período de certo escamoteio por um círculo cultural que parecia determinar padrões específicos para patamares artísticos, uma freira volta a receber atenção crescente. Ser mulher e ativista em tempo e espaços notáveis de participação em reivindicações sociais parece não ter sido suficiente – pelo menos em certo momento – para sobrepujar as forças ou desatenções que a deixaram de lado, talvez por, entre outros fatores, possuir uma bagagem não exatamente aplaudida pela chamada alta cultura: ter a fé em Cristo e em Maria como causas. O ativismo prevê e aceita bem, filosófica e instrumentalmente, a propaganda a serviço de doutrinas e causas ideológicas, políticas, estudantis, trabalhistas, partidárias, antibelicistas, ecológicas etc. Porém, a divulgação de uma ideia, crença ou religião pode ser tão mais problemática quanto mais se aproxima do terceiro termo, a religião, motivo de dificuldade da empatia. A pergunta já foi respondida e a resposta é sim, arte e ativismo são compatíveis com a razão católica. Mas dizer que a causa é “católica” pode ser mais excludente do que ser “cristã”, já que esta segunda abstração foi melhor acolhida ou consumida pela contracultura. “Redescoberta” em anos recentes para além da mera curiosidade, entre outros motivos também graças aos esforços de ampliação da tolerância, Irmã Corita se fixa no panteão da arte pop internacional como uma de suas representantes mais programáticas e ativas.

Frances Elizabeth Kent (1918-1986), mais tarde a freira rebatizada como Corita Kent e chamada de Sister Corita (Irmã Corita), surpreende como artista, ativista, educadora com causa e promotora da justiça social e do amor à espiritualidade. Nasceu em Iowa, estado do meio-oeste norte-americano, de pais com origem irlandesa e holandesa. Quando tinha um ano e meio a família mudou para Vancouver e aos 5 anos para Los Angeles. Lá permaneceria até 1980. Em 1936 entrou na Ordem das Irmãs do Imaculado Coração de Maria (Immaculate Heart of Mary), assumindo o nome Mary Corita. Teve formação no Otis College of Art and Design e no Chouinard Art Institute (futuro California Institute of Arts, mas obtendo bacharelado em artes no Immaculate Heart College, em 1941, e mestrado em História da Arte na University of Southern California, em 1951. Sua produção artística, especialmente em serigrafia, comprometida durante anos com os direitos civis, a tolerância e a fé católica, e os obstáculos que surgiram, são os objetos circunstanciados desta comunicação.

PALAVRAS-CHAVE:

Corita Kent. Sister Corita. Irmã Corita. Ativismo. Pop Art.

IMAGEM:



Irmã Corita Kent no Immaculate Heart College, 1964.
Acervo Corita Art Center (foto não creditada).



ANICONISMO REVISITADO: OS NEOPENTECOSTAIS E A DESTRUIÇÃO DE IMAGENS CATÓLICAS

CLARA HABIB DE SALLES ABREU¹

¹ UERJ/clara.habib.hca@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Recentemente, em maio de 2021, foi veiculada uma notícia sobre um grupo que invadiu uma igreja católica em Osasco, no estado de São Paulo, e promoveu a destruição de suas imagens, chocando a opinião pública. Segundo o pároco, um dos invasores teria dito que a destruição teria sido "em nome de Jesus". A partir de uma breve pesquisa, não foi difícil encontrar outras notícias recentes similares a esta. Em janeiro, por exemplo, uma pastora de Botucatu destruiu a marteladas uma imagem de Nossa Senhora Aparecida, enquanto um grupo de fiéis recitava "*Oh, glória. Não aceito outro Deus. Aleluia, Jesus. Teu nome seja glorificado, Senhor. Abençoa, Senhor, meu pai, que foi feita pelas mãos do inimigo. Seu nome será honrado e glorificado. Está quebrada, em nome de Jesus*".

Dos exemplos citados, é possível refletir, pelo menos, sobre duas importantes questões: o status social e o ideológico destas destruições. A maior parte das reportagens trata tais destruições como atos de vandalismo, nos fazendo questionar o que é socialmente entendido como um ato de vandalismo. Em termos acadêmicos, existe uma já conhecida diferenciação entre vandalismo (que seria um ato gratuito de destruição) e iconoclastia (que seria um ato motivado por princípios ideológicos). Sendo assim, ao pé da letra, as citadas destruições não seriam atos de vandalismo, mas sim de iconoclastia, uma vez que foram motivadas por princípios religiosos, o que nos leva diretamente à segunda questão. Como entender o status ideológico de tais destruições feitas em "nome de Jesus"? Tais práticas de destruição de imagens não configuram uma novidade, ao contrário, elas remetem diretamente às práticas iconoclastas que tiveram lugar durante as reformas religiosas na Europa durante a segunda metade do século XVI que, por sua vez, se alicerçavam no princípio teológico do aniconismo.

O que pretendemos com este trabalho, então, é refletir como o princípio do aniconismo vem sendo revisitado atualmente pelos neopentecostais e como este fenômeno está sendo entendido socialmente.

PALAVRAS-CHAVE:

Aniconismo. Iconoclastia. Arte Sacra. Neopentecostalismo.



ANITA GARIBALDI EM BELO HORIZONTE: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM DISPUTA.

RITA LAGES RODRIGUES¹

¹ EBA-UFGM/ritalagesrodrigues@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Em 21 de setembro de 1913, inaugura-se o monumento a Anita Garibaldi, do escultor João Bassi, na Praça da Estação, um dos locais de maior visibilidade em Belo Horizonte, cidade que contava com extensa comunidade italiana: um busto de Anita sobre um pedestal de mármore que tem em sua base um alto-relevo em bronze representando a passagem do Rio Canoas pela brasileira. Alguns anos depois, é fixado em uma via lateral do Parque Municipal, não estando mais em lugar de centralidade. Em seguida, em virtude da construção de um viaduto, é colocado em uma pequena ilha, sem nenhum destaque, no mesmo Parque. Ao pesquisarmos jornais contemporâneos à instalação da escultura, percebe-se que várias cidades brasileiras receberam monumentos homenageando a heroína. A grande maioria das reportagens é laudatória, no entanto, há alguns jornais conservadores que questionam a catarinense como modelo a ser seguido. Assim, podemos perceber as representações de Anita refletindo a partir de autoritarismos e preconceitos e também a partir de resistência a estes. Com o entrecruzamento dos caminhos percorridos pela escultura no solo urbano da capital mineira e das narrativas presentes em jornais sobre a personagem, busca-se analisar as representações possíveis da mulher Anita Garibaldi nas primeiras décadas do século XX e, sob a perspectiva de uma temporalidade estendida, pretende-se perceber as continuidades de disputas em torno à sua representação até o século XXI. Em 2019, em Imbituba, Santa Catarina, inaugurou-se uma nova escultura desta personagem tão retratada em peças de teatro, filmes, romances, minisséries, narrativas jornalísticas. Sua presença foi efetivada em mármore, bronze e matéria no território de várias cidades no Brasil e na Itália, sendo lembrada por sua participação como companheira de Garibaldi no processo de unificação da Itália e por suas lutas no Brasil. A partir de imagens forjadas por meio de cânones característicos da arte urbana e monumental do século XIX, em um continuum histórico de obras antigas e novas que ocupam espaços urbanos, em conjunto com a análise das narrativas jornalísticas sobre a retratada, pretende-se mostrar como a figura de Anita aparece ora como a grande heroína, ora como a mulher que não representa um ideal de feminilidade a ser seguido. Da heroína mítica à mulher com condutas e moral questionáveis, são muitas as Anitas e obras que representam estas disputas nos lócus urbanos.

PALAVRAS-CHAVE:

Palavra 1. Monumentos Públicos 2. Representações do feminino 3. Belo Horizonte 4. Espaço urbano 5. Anita Garibaldi

IMAGENS:



JOÃO BASSI: *Busto de Anita Garibaldi*, 1913.
Bronze.
Belo Horizonte, Parque Municipal.



JOÃO BASSI: Passagem do Rio Canoas. 1913.
Alto-relevo em Bronze.
Belo Horizonte, Parque Municipal.

ANNITA GARIBALDI



O povo na Praça da Estação em Belo Horizonte ante de ser inaugurado o monumento.

Inauguração do Monumento a Anita Garibaldi.
1913.

Fonte: FonFon, Rio de Janeiro, n. 41, ano 7.



FEMINISMOS BRASILEIROS E IMAGENS DE SI: APROPRIAÇÃO DA OBRA “A LIBERDADE GUIANDO O POVO” DE EUGENE DELACROIX (1830)

FUCHS, Isabela Marques¹; WOLFF, Cristina Scheibe²

¹ Universidade Federal de Santa Catarina / isa.fuchs@gmail.com

² Universidade Federal de Santa Catarina / cristiwolff@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A presente comunicação é um excerto de minha pesquisa de doutorado, que tem como seu título “Mulheres imaginadas: feminismos brasileiros e imagens de si (1974-1979)”. Nela, busco responder ao seguinte questionamento: como se articularam imageticamente o debate entre direitos humanos e democracia na conjuntura da Ditadura Militar brasileira (1964-1985) juntamente com as reivindicações específicas das mulheres na comunicação impressa feminista? Para responder esta questão, venho buscado expor os vetores presentes na relação entre estas imagens e a esfera da política. Pretendo apresentar os sentidos estéticos e históricos destas imagens não apenas enquanto reservatórios ou reflexos instantâneos de uma teoria e prática militante, mas como elementos integrantes de toda a ampla gama de reivindicações capitaneadas por mulheres deste tempo.

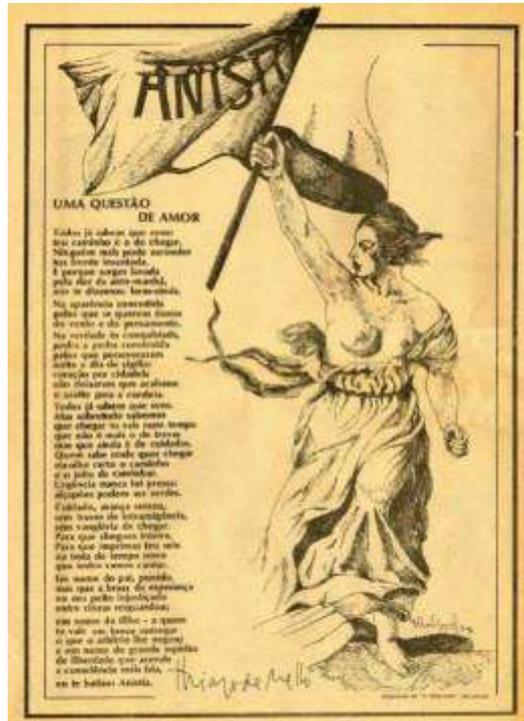
Um grupo de imagens que encontra-se presente em minha pesquisa são os das inspirações de “A Liberdade Guiando o Povo” (1830), do francês Eugène Delacroix. A obra em questão nos apresenta o levante de julho de 1830, ocasião de queda do rei Bourbon Carlos X. O quadro mostra uma Paris revolucionária, urbana, com os fumos de canhão se dissolvendo entre o povo com armas na mão e a população sangrada ao chão. Três casos de impressos feministas utilizaram-se de mesma obra para compor panfletos e capas de revista: um panfleto produzido pelo Movimento Feminino Pela Anistia (1978), uma capa do Boletim Brasil Informativo (1978) e uma capa da revista Nós Mulheres (1978).

Pensando que estes três casos de releitura e citação da imagem são o que Artur Danto chamaria de uma “estratégia de apropriação”, em que ao olhar a imagem seria cumprido o objetivo de se construir uma analogia, estas três imagens seriam analogias da liberdade e do rompimento de espaços predominantemente masculinos. São imagens que, ao utilizar uma iconografia e de uma personagem já bastante conhecidas para ilustrar a possibilidade da mulher participar mais ativamente da vida política, aliando gênero e figuras da história do século XIX. Partindo do conceito de Judith Butler de “espaço público”, nele enquanto um conceito caro aos feminismos que debatiam os limites entre o privado e o político, e nele enquanto um espaço de reivindicação do direito de exercer a liberdade e reivindicar uma vida que possa ser vivida, são esboçadas as articulações entre levantes feministas no Brasil da década de 1970 em conjunto com a apropriação da obra de Eugène Delacroix (1830).

PALAVRAS-CHAVE:

História da Arte. Feminismos. Ditadura Militar. Romantismo.

IMAGENS:



MOVIMENTO FEMININO PELA ANISTIA:
panfleto produzido pelo Núcleo de Belo Horizonte.1978.

Digitalizado.

Fonte: Arquivo Histórico do Movimento Operário Brasileiro (ASMOB)



SEM AUTORIA: *capa do Brasil Boletim Informativo.1978.*

Digitalizado.
Fonte: Arquivo Histórico do Movimento
Operário Brasileiro (ASMOB)



Nós Mulheres. n. 7. 1978. Digitalizado.
Fonte: Acervo Fundação Carlos Chagas.



HENRIQUE BERNARDELLI: *Tarantella*, c.1886.
Óleo sobre tela, 98,2 X 98,7 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.
Fonte: mnba.gov.br.



PEDRO VASQUEZ: Sem Título, 1987.
Fotografia PB, 20,7 x 30,3 cm.
Fonte: mnba.gov.br.



Sob a luz da Arte Amazônica

Daniella Villalta¹

¹ Pesquisadora independente/danvita@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

As imagens da Amazônia nas artes visuais sempre foram pautadas por ideologias políticas. Desde as narrativas de sua conquista até as concepções atuais de ativismo e resistência contracoloniais, tais imagens estão ligadas às relações que grupos sociais estabelecem com elas e podem ser pensadas como meios imaginários que produzem ou modificam nossas imagens mentais.

Esse artigo propõe uma reflexão sobre as imagens da Amazônia a partir da produção artística do pintor peruano Pablo Amaringo (1943 – 2009) considerando com BELAUNDE (2019), que sua expressão estética é uma resposta política ao violento processo de colonização sofrido no Peru, uma cosmopolítica e não uma força independente da vida cotidiana.

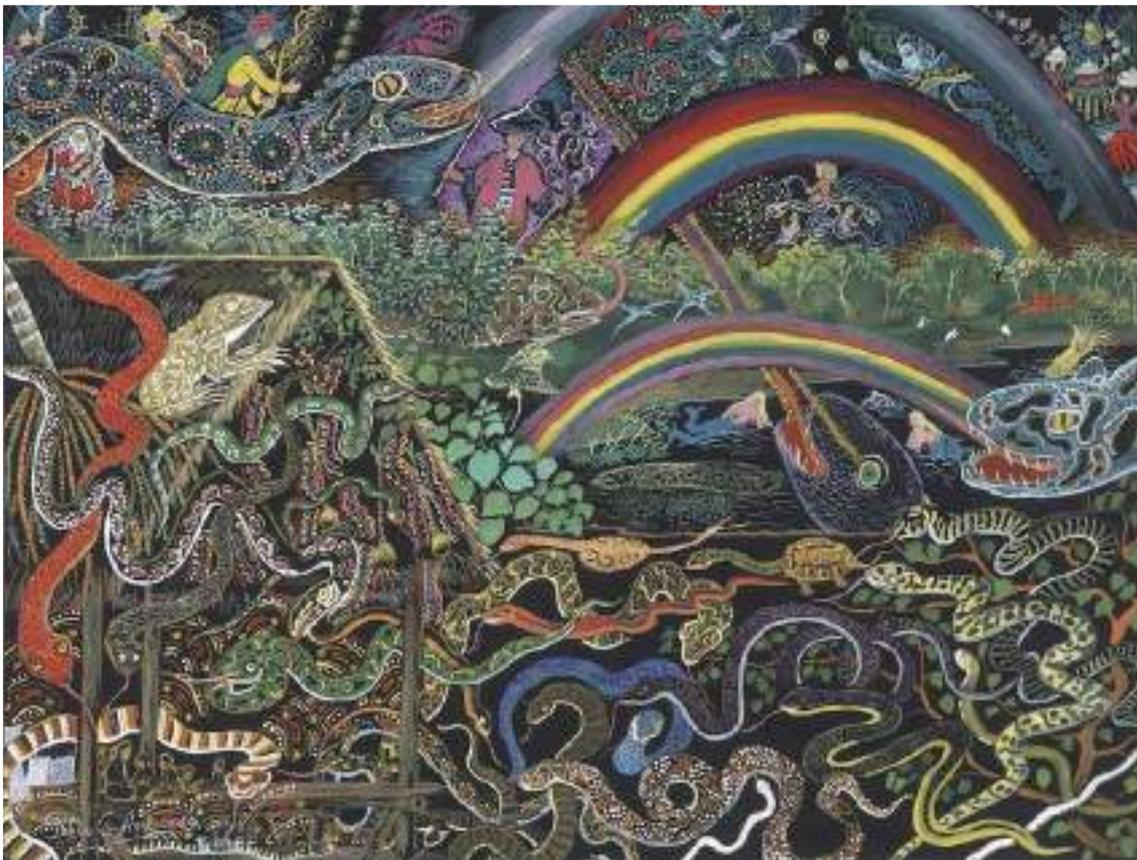
Seu legado artístico tem gerado centenas de discípulos que vêm dando continuidade a uma escola que relaciona iconografias ancestrais, medicina natural, ciência, ecologia e costumes que passam pelos ritos xamânicos e pelas visões da ayahuasca e permitem ver o crescente envolvimento indígena nas artes contemporâneas no Peru e nos outros países amazônicos. A difusão de visões da Amazônia para além das ideologias ocidentais sobre o tema apontam para uma arte que ensina a ver a transformabilidade das imagens e dos seres, mas também exige a transformação do olhar das cidades para a floresta.

Para COSTA (2021), no campo artístico, as imagens e obras da Amazônia são mostradas em seus vínculos com ideologias políticas e estéticas sobre a região, tanto a partir da formulação do discurso de sua conquista, passando pelas diversas formulações de identidades amazônicas baseadas nas paisagens naturais e humanas, mas também a partir da construção do discurso de resistência cultural e política à ocidentalização.

Subversiva, a pintura amazônica, especialmente no Peru, tem uma finalidade comercial, que dialoga com um público não indígena, mas não se limita à integração no mercado e na sociedade nacional, pois não promove a tolerância e o amortecimento das diferenças entre os mundos da cidade e os mundos indígenas. O fazer criativo de artistas como Amaringo, afirma o movimento, a sobreposição, a multiplicidade e o embate político por meio das imagens, promovendo um olhar para a Amazônia sem o atravessamento de interlocutores, e cujo resultado estético renova sua iconografia política.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Iconografia Amazônica. Pablo Amaringo. Imagens Políticas.

IMAGENS:



PABLO AMARINGO: *Visions of the snake*, 1987.

30,5 x 40,6

Guache sobre Arché

Fonte: LUNA, Eduardo; AMARINGO, Pablo. *Ayahuasca Visions. The religious iconography of a Peruvian shaman*. Califórnia: North Atlantic Books, 1991.



PABLO AMARINGO: *The spirits or mother of the plants*, 1986.

30,5 x 40,6

Guache sobre Arché

Fonte: LUNA, Eduardo; AMARINGO, Pablo. *Ayahuasca Visions. The religious iconography of a Peruvian shaman*. Califórnia: North Atlantic Books, 1991.



PABLO AMARINGO: *Recovering a Young man kidnapped by a Yakuruna*, 1986.

30,5 x 40,6

Guache sobre Arché

Fonte: LUNA, Eduardo; AMARINGO, Pablo. *Ayahuasca Visions. The religious iconography os a peruvian shaman*. Califórnia: North Atlantic Books, 1991.



UM JOGO DE GATO E RATO. ARTE E RESISTÊNCIA NAS GRAVURAS DE F. BRENNAND PARA P. FREIRE

JOSÉ BEZERRA DE BRITO NETO¹;

¹ UNIVERSIDADE FEDERAL DO AGRESTE DE PERNAMBUCO/
jose.brito@ufape.edu.br

RESUMO EXPANDIDO

A relação entre arte e política na História do Brasil seguiu um esquema pantomímico, um teatro de gestos, que no conjunto da América Latina remontou ao período de formação dos Estados Nacionais. O artista engajado, do século XX, passou a assumir no Brasil um papel de mediador, reorganizando as ligações entre as esferas da cultura e do poder. O objetivo deste artigo é analisar as gravuras produzidas pelo artista plástico e ceramista pernambucano Francisco Brennand produzidas para ilustrar as fichas de cultura do educador Paulo Freire no ano de 1963. A pedido do então presidente João Goulart, o educador Paulo Freire desenvolveu um método para educação de adultos que se mostrou revolucionário. Com uma carga horária de 40 horas, o curso-piloto implementado em Angicos, pelo educador, no Rio Grande do Norte, foi capaz de ensinar uma turma de trezentos alunos a ler e escrever. O feito realizado em 1963 se tornou conhecido mundialmente, e a metodologia usava gravuras criadas pelo jovem artista Francisco Brennand para o Programa Nacional de Alfabetização. Os desenhos tinham a função de introduzir situações de aprendizagem através de palavras geradoras presentes no cotidiano dos trabalhadores rurais e pretendia alfabetizar cinco milhões de pessoas em dois anos utilizando conceitos, artes e imagens. O texto tem como meta problematizar os dispositivos de resistência contidos nesta ação polissêmica de arte, política, educação e cultura, contidos na obra de Brennand e no projeto educacional de Paulo Freire, desenvolvendo modos de enfrentamento políticos e sociais nos anos 60. A simplicidade nos traços, a frontalidade, a escolha de motivos recorrentes na produção artística do povo: flores, frutas, rendas. Nenhum trabalho de alfabetização conhecido anteriormente teve tal preocupação estética. As imagens remetem à coloração do barro. São desenhos simples, com contornos bem marcados elaborados em meio a temáticas políticas que problematizavam a consciência de classe, as identidades culturais, a situação do homem no campo, a exploração no mundo do trabalho, a destruição da natureza realizada pelo homem. O objetivo principal era transformar a cultura brasileira e, através dela, pelas mãos do povo, transformar a ordem das relações de poder e a própria vida do país, projeto que foi interrompido após o golpe civil militar em 1964, apreendido pelo DOPS.

PALAVRAS-CHAVE:

Palavra 1. Arte 2. Política 3. Francisco Brennand 4. Paulo Freire.

IMAGENS:



FRANCISCO BRENNAND: "Paulo Freire, [da série] Paulo Freire", 1963
Nanquim e guache, 24 x 33 cm
Fotógrafo: Celso Pereira Jr.
Fonte: forumeja.org.br



FRANCISCO BRENNAND: "Paulo Freire, [da série] Paulo Freire", 1963
Nanquim e guache, 24 x 33 cm
Fotógrafo: Celso Pereira Jr.
Fonte: forumeja.org.br



A LINGUAGEM MONUMENTAL EM BRECHERET

ANDREA AUGUSTO RONQUI¹

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo / andrearonqui@usp.br

RESUMO EXPANDIDO

Em 1936, Victor Brecheret volta para o Brasil para retomar o projeto do Monumento às Bandeiras, incentivado por Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, fundadores do Movimento Bandeira. Esse movimento nasce em 1935, como uma dissidência do Integralismo, versão brasileira do Fascismo italiano. Ricardo encontra no Bandeirante a figura ideal para representar as raízes de uma história nacional e o projeto de Brecheret é retomado.

Antes de fixar-se no Brasil em 1936, o artista italiano morou em Paris, no período do “retorno à ordem”, quando artistas sentem a necessidade de recuperar valores tradicionais na arte. Na Itália, esse fenômeno se manifesta pelo *Novecento Italiano* de Margherita Sarfatti, que defendia o resgate das tradições da arte sem desprezar as vanguardas – combinação afim com o Fascismo, que se declarava um sistema político moderno. O Regime utilizou-se dos meios de comunicação de massa e dos grandes eventos para promover a Itália no exterior, valendo-se da linguagem monumental de Mario Sironi, um dos protagonistas do *Novecento*, com figuras vigorosas, de grandes volumes e formas sumárias.

Recorrendo a símbolos fortes do passado, Sironi forja no passado, presente e futuro uma identidade nacional coesa. O mito da *italianità* pode ser o equivalente poético do bandeirismo, no qual os bandeirantes são mitificados como heróis fundadores, protagonistas do passado, atuantes no presente e líderes que guiarão a nação para o futuro. Brecheret, no Monumento, cria figuras potentes, de ombros largos, mãos e braços enormes. Com uma atmosfera atemporal, atinge a esfera do mito. O mito não tem um compromisso com a realidade ou com a história, mas apenas com seu próprio conjunto de crenças que lhe atribuem valores, significado e sentido.

Esta análise pretende mostrar as similitudes entre as linguagens plásticas de Brecheret e Sironi, que lançam mão da monumentalidade e da potência dos volumes, e que têm subjacentes discursos políticos afins que as embasam. O mito de origem do povo italiano atualiza o passado heroico no imaginário criado por Sironi da mesma forma que as origens do povo brasileiro se mitificam na figura do bandeirante, identificado como herói e ancestral do paulista. A ambos interessava explorar as soluções plásticas e os temas humanos, a despeito das contingências políticas de seus comitentes. Da mesma forma, em ambos o caráter político foi determinante para a realização das obras e adquiriu outros significados conforme o momento histórico.

PALAVRAS-CHAVE:

Fascismo. Linguagem Monumental. Mario Sironi. Victor Brecheret.



MARIO SIRONI: *O povo italiano*, 1939-42.

Mármore.

Milão, Palazzo dell'informazione

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/129231073@N06/22281388751/in/photostream/> (CC)



MARIO SIRONI: *O povo italiano*, 1939-42.

Pórfiro.

Milão, Palazzo dell'informazione

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/129231073@N06/22281388751/in/photostream/> (CC)



VICTOR BRECHERET: *Monumento às Bandeiras*, 1936-1953.

Granito, 12 X 50 X 15 m.

São Paulo.

Fonte: arquivo pessoal.



MONUMENTO ÀS BANDEIRAS: ICONOGRAFIAS POLÍTICAS, INTERVENÇÕES E IDENTIDADES EM DISPUTA

Ana Mannarino¹;

¹ PPGAV-EBA-UFRJ

RESUMO EXPANDIDO

A arte moderna brasileira, a partir da independência até meados do século XX, nas suas obras mais emblemáticas, assim como a história da arte no Brasil, são imbuídas de um projeto identitário de nação que reforça as relações de poder e dominação vigentes. A partir de um estudo de caso, o Monumento às Bandeiras (1954), de Victor Brecheret, e as recentes intervenções que vem sofrendo em manifestações e protestos (o banho de tinta verde, amarela e avermelhada que sofreu em 2016 por um casal anônimo, ou a associação a figuras de caveiras e correntes, pelo Grupo de Ação e Aparelhamento, em 2020) propomos uma reflexão sobre a tensão que os monumentos escultóricos, “iconografias políticas” por excelência, concentram na atualidade, e como essa tensão se relaciona a uma necessidade de revisão da história da arte e o papel que ela vem desempenhando desde o século XVIII até aqui. Monumentos públicos são representações de poder que frequentemente procuram consolidar narrativas legitimadoras das relações de dominação estabelecidas. Atuam no espaço, ao demarcar um determinado território emprestando-lhe significado simbólico, e atuam sobretudo no tempo histórico, ao elegerem, no presente, um passado que se quer perpetuar para o futuro. No século XX, o Monumento às Bandeiras trouxe o tema do colonizador bandeirante, elegendo um passado comum que, sob o verniz de democracia racial, simbolizaria a união nacional e a conquista do território. É, a um só tempo, documento de cultura e de barbárie, ao celebrar a submissão e o genocídio de povos originários produzidos pelo processo civilizatório que representa. O exemplo do Monumento às Bandeiras e suas intervenções contemporâneas são o reflexo de um movimento cultural mais amplo, que envolve não apenas as iconografias políticas mas também as narrativas da história da arte e as cada vez mais frequentes iniciativas no sentido de sua revisão. A história da arte como instrumento epistemológico da colonização relaciona-se não apenas à dominação europeia sobre suas colônias mas também à formação dos estados-nação. Propomos, aqui, a partir desse monumento e suas recentes intervenções, pensar a arte e sua história como, por um lado, a expressão de uma visão dominante, que classifica e hierarquiza diferentes culturas e sistemas de conhecimento, e, por outro, processos fundamentais na definição de identidades culturais, e, por isso, um permanente campo de disputas.

PALAVRAS-CHAVE:

Monumento às Bandeiras. Intervenções artísticas. Modernismo Brasileiro. Identidade nacional. Dominação cultural.

IMAGENS:



AUTOR DESCONHECIDO: *Sem título (Intervenção no Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret), 2016.*

Fonte: *Época negócios*, 30/09/2016.



GRUPO DE AÇÃO E APARELHAMENTO: *Sem Título (Intervenção no Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret), 2020.*
Fonte: instagram @marcelozocchio.



SOMBRA ICONOCLASTAS: ESTRATÉGIAS DE REVISÃO DE MONUMENTOS EM OBRAS DE REGINA SILVEIRA

MARCO TÚLIO LUSTOSA DE ALENCAR¹

¹ Universidade de Brasília / marcotulioalencar@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Monumentos existem há milênios e em várias ocasiões foram registrados fenômenos iconoclastas. Em 2020, voltamos a presenciar uma onda de destruição, remoção e vandalização de estátuas correlacionadas, entre outros enfoques, ao racismo sistêmico, ao genocídio de populações originárias e à colonização. O iconoclasmo atual é uma das faces de tendência mais ampla e complexa de repensar índices públicos da história, que alcança não apenas monumentos e memoriais, mas retratos, vitrais, relevos e demais obras de arte, sítios, edifícios, bustos, placas, bandeiras e logomarcas.

O caráter revisionista de alguns atos adiciona questões ao quadro, se ponderarmos que esses poderiam favorecer, como manifestado em situações anteriores de negação, investidas enviesadas de reescrever a narrativa da história. Refletir sobre o passado exige atenção a um conjunto de aspectos conexos à enunciação, recepção, interpretação e à transformação dos monumentos, que podem ser alcançados por meio de diversas estratégias.

Realizadas entre o final dos anos 1980 e a metade da década seguinte, obras de grandes dimensões de autoria de Regina Silveira (1939) suscitaram reavaliações de mitos históricos nacionais por meio da impressão de sombras que acrescentaram considerações de teor político a dois marcos situados na capital paulista: o *Monumento às Bandeiras* (1953) e a monumental estátua equestre de Duque de Caxias (1960), elaborados pelo escultor Victor Brecheret (1894-1955). Os trabalhos da artista – sobre os quais nos concentraremos – que reveem a pertinência desses símbolos instauram-se em procedimentos que possibilitam a manipulação da realidade representada: o truque da perspectiva ressurgue nas obras, que atualizam as renovações promovidas neste campo, no contexto da discussão ininterrupta entre presente e passado.

Na instalação *Monudentro* (1987), Silveira problematiza o intento apologético do conjunto escultórico que exalta as Bandeiras. Já a estátua equestre foi apropriada em *The Saint's Paradox* (1994) e, posteriormente, no projeto *O Enigma do Duque* (1995). Em ambos, o patrono do Exército brasileiro aparece na forma de uma sombra agigantada que, no primeiro, está contraposta a uma pequenina imagem guatemalteca, de autoria desconhecida, que representa São Tiago Maior (patrono dos espanhóis conquistadores e índios convertidos), aprofundando o comentário sobre as relações entre o poderio militar e religioso no domínio da América Latina colonial.

PALAVRAS-CHAVE:

Iconoclastia. Monumentos. Regina Silveira. Sombras. Perspectiva renascentista.

IMAGENS:



VICTOR BRECHERET (1894-1955). *Monumento às Bandeiras* (1953).

Granito de Mauá, 11 x 8,4 x 43,8 m.

São Paulo. Parque do Ibirapuera.

Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/monumento-as-bandeiras/>



REGINA SILVEIRA (1939). *Monudentro* (1987).

Vinil adesivo, 160 m², Exposição *A Trama do Gosto*, Fundação Bienal de São Paulo.

Fonte: <https://reginasilveira.com/MONUDENTRO>



REGINA SILVEIRA (1939). *The Saint's Paradox* (1994).
Tinta industrial, base e santo em madeira (detalhe), 96 m², exposição *Recovering Popular Culture*, El Museo del Barrio, Nova York (EUA).
Fonte: <https://reginasilveira.com/filter/instalação/O-PARADOXO-DO-SANTO>



Reflexões sobre o monumental a partir da obra de Nelson Felix

GABRIELA KREMER MOTTA¹

¹ Universidade Federal de Pelotas - UFPel /gabitabu@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Monumentalidade enquanto grandeza conceitual inferida pelos aspectos espaciais e temporais da obra de escala geográfica de Nelson Felix, solicita a revisão do conceito de *Gesamtkunstwerk* no que tange a relação do termo alemão com a noção tradicional de monumento e escultura pública. Desenvolvida por Richard Wagner a partir de seu projeto estético de entrecruzar a música, a poesia e a dança através do teatro e em relação com o público, as ressonâncias políticas do conceito de *Gesamtkunstwerk* envolviam uma utopia social e foram elaboradas principalmente nos ensaios *A Arte do Futuro* e *Arte e Revolução*, publicados em 1849.

Enquanto projetos como a Bauhaus extraíram desta teoria sua utopia social, autores como Clement Greenberg encontraram nos conceitos de pureza artística e especificidade do meio, centrais para a teoria de Wagner, argumentos em defesa da ideia de pureza e de autonomia da arte. De todo modo, ainda que tenha sido interpretada em perspectivas bastante contraditórias, há que se destacar que a *Gesamtkunstwerk* é sempre evocada por denotar uma ideia de unificação, quer em uma perspectiva utópica, de fusão entre diferentes formas de arte a partir de suas especificidades, quer em um sentido totalitarista, de exclusão de diferenças através de imposições absolutas.

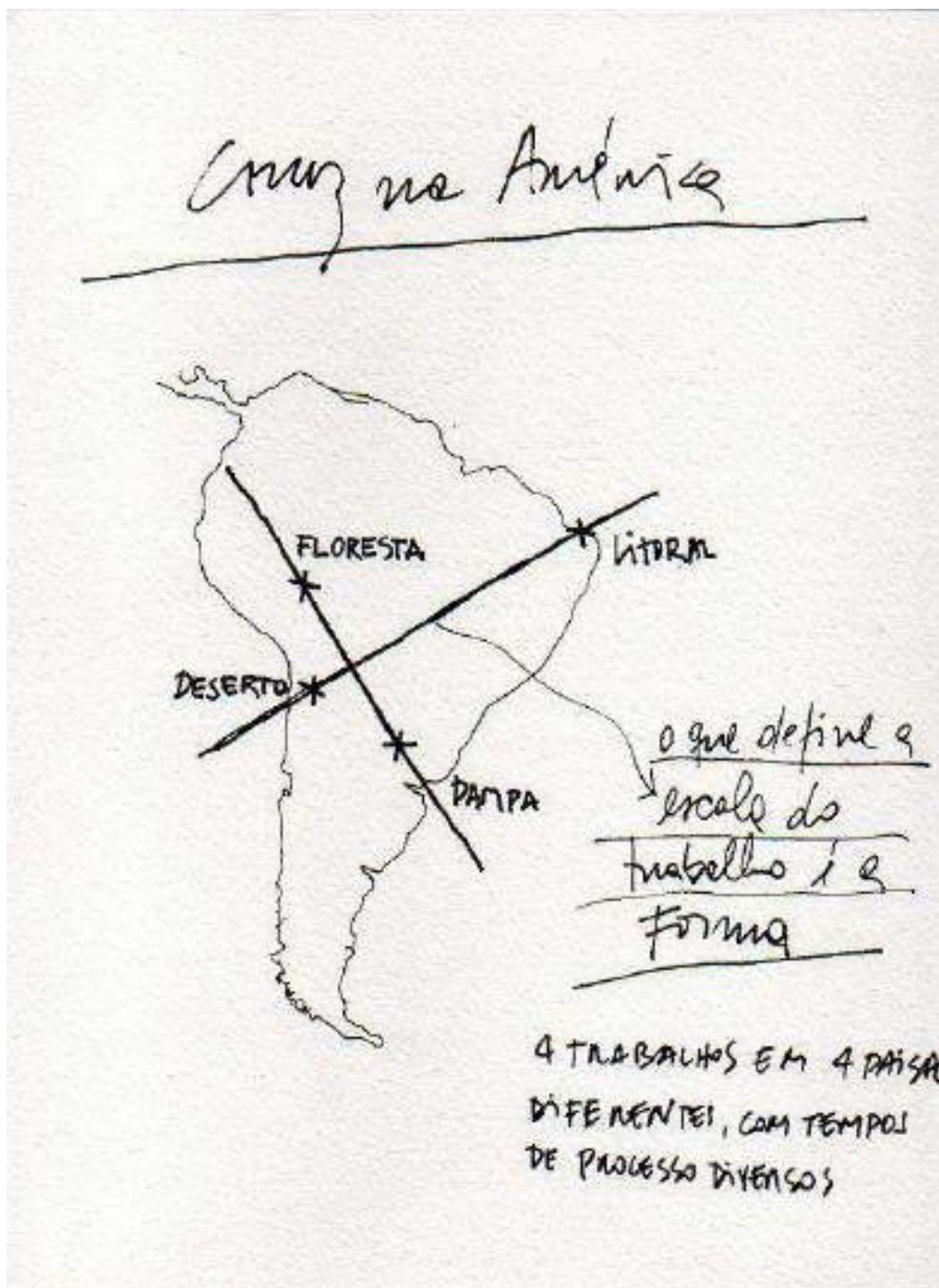
Em paralelo às reverberações ideológicas do termo, convém destacar que a compreensão tradicional do conceito de monumento também envolve uma dimensão política, pois a noção de escultura pública, implicada na ideia de monumento, está associada à preservação da memória ou à exaltação de heróis ou mártires históricos. Essa associação entre monumento, escultura pública e marco histórico irá sofrer transformações significativas a partir do final do século XIX, muito por conta da contestação do seu conteúdo ideológico.

Ao mesmo tempo, apesar de todos esses movimentos no campo da arte em nome de uma relativização de conceitos estabelecidos historicamente, como a própria ideia de monumento e de escultura pública, a interpretação fascista do termo desenvolvido por Wagner permitiu que o século XX assistisse à construção de monumentos totalmente voltados para exaltar o poder e reforçar o controle do Estado, associados à *Gesamtkunstwerk*.

PALAVRAS-CHAVE:

Monumentalidade. Escultura. Gesamtkunstwerk.

IMAGENS:



NELSON FELIX: *Cruz na América*, 1985-2004.
desenho

FEDE VOLONTĒ VITTORIA : A PROPAGANDA FASCISTA NA GRANDE
EXPOSIÇÃO DE SÃO PAULO (1937)

FERNANDA MARINHO !

! Bibliotheca Hertziana (Max-Planck Institut für Kunstgeschichte) /
fernandamarinho82@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Em 9 de maio de 1937 inaugurava-se no Parque Dom Pedro II, em São Paulo, a Exposição em Comemoração do Cinquentenário da Imigração Oficial, contando com os pavilhões do Município, da Prefeitura, além daquele italiano, entre os internacionais. A presente comunicação aborda a participação italiana nesta exposição, analisando a propaganda imperialista do fascismo no contexto político da era Vargas e da invasão de Mussolini à Etiópia. A análise proposta irá apresentar o pavilhão italiano como um todo, mas se concentrará no painel intitulado *Fede Volontà Vittoria*, do arquiteto Mario Romano. Localizado no Salão de Honra ambiente que abria as seções expositivas do pavilhão, o painel consiste em uma fotomontagem que apresenta em primeiro plano a figura do Duce e, no segundo plano, combina baixos-relevos da Coluna Trajano a fotografias de eventos-chave do fascismo. Inserida no contexto político-cultural italiano de 1937, marcado pela organização de grandes exposições fascistas, como a *Mostra Augustea della Romanità*, ocorrida no Palazzo delle Esposizioni, e os primeiros projetos arquitetônicos destinados à *Esposizione Universale di Roma* (prevista para 1942), a exposição de São Paulo ressoa a mudança do discurso revolucionário do fascismo para o discurso imperialista e autárquico. A partir desta perspectiva, portanto, que analisaremos os diversos recursos dos quais o fascismo se apropriou no contexto da mostra paulistana para se promover enquanto hegemonia político-cultural na América Latina. Por um lado, abordaremos as apropriações dos símbolos da Roma antiga como recurso de afirmação do fascismo enquanto continuidade histórica império romano. Por outro, analisaremos como a figura do imigrante italiano em São Paulo serviu à legitimação do imperialismo como política civilizacional.

PALAVRAS-CHAVE:

Fascismo. Propaganda. Imigrante italiano. Grande Exposição de São Paulo.

IMAGENS:

MARIO ROMANO: Fede Volont[^] Vittoria , 1937.
Fotomontagem. (sem dimens>es)
Fonte: Bibliotheca Hertziana



MASSIMO CAMPIGLI E A CULTURA MATERIAL ETRUSCA SOB O REGIME FASCISTA

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
renatarocco78@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Em 1955 em sua autobiografia *Scrupoli* o artista alemão, naturalizado italiano, Massimo Campigli (1895-1971) narra retrospectivamente a sua história como artista. Ponto chave dessa narrativa é o encontro que o artista afirma ter tido com a cultura material etrusca, ao fazer uma visita ao Museu de Villa Giulia em Roma em 1928. De fato, ao analisarmos o conjunto de suas criações a partir desse ano até meados dos anos 1950, fica evidente que incorporam elementos plásticos de objetos e esculturas produzidas por essa civilização, entre empréstimos de outras culturas materiais mediterrâneas. A crítica de arte contemporânea ao artista e aquela atuante após seu falecimento são unânimes em apontar esse encontro como fundamental para entendimento de sua produção pictórica e, sobretudo, como indício de seu distanciamento de uma produção artística ligada ao regime fascista de Benito Mussolini. A esse, estariam associadas criações de um artista como Mario Sironi, notadamente ligado ao “Novecento Italiano”.

Contudo, a historiografia da arte mais recente demonstra que há ondas de revalorização da cultura etrusca desde o século 15 e que, sob o fascismo, a etruscologia ganhou espaço, foi institucionalizada como disciplina acadêmica, povoou páginas de revistas e foi alvo de publicações e ensaios. Etruscólogos renomados assumiram o papel de arqueólogos fascistas perante à comunidade acadêmica. E a cultura material etrusca, até a promulgação das leis raciais em 1938, foi abraçada pelo regime como cultura mediterrânea partícipe da genealogia de uma história de Roma, a cidade “mito”, uma ideia que foi amplamente divulgada pelo regime.

Portanto, embora as pinturas de Campigli [Fig. 01] possam parecer desconectadas do regime – o que é reforçado pelo seu discurso e daqueles que o recensearam e recenseiam – elas não o são. A escolha de trabalhar com uma linguagem plástica e propagar um discurso que o ligava com a cultura etrusca, o colocavam em contato direto com os valores propagados pelo regime fascista.

Esta comunicação se propõe a discutir pinturas de Campigli à luz de seus testemunhos e sua fortuna crítica – na Itália, França e Brasil-, demonstrando que sob a pátina de um isolado pintor “arcaico” e “etrusco”, ele havia, na realidade, tomado um determinado partido político, aquele do fascismo. Sua produção à primeira vista não parece ser explicitamente propagandística do regime, mas uma análise mais acurada demonstra que ela carrega fortemente as suas marcas.

PALAVRAS-CHAVE:

Massimo Campigli. Regime Fascista. Cultura Etrusca. Arte Moderna Italiana.

IMAGEM:



MASSIMO CAMPIGLI: *Os Noivos*, 1929.

Têmpera sobre tela, 59 X 80 cm.

São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Fonte: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16345>.



A ARTE ITALIANA SOB O FASCISMO A PARTIR DA CRÍTICA DE MÁRIO PEDROSA

RODRIGO VICENTE RODRIGUES¹

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da USP/e-mail: rodrigovicenterodrigues@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Um fato central na carreira de Mário Pedrosa (1900-1981) é a ligação indissociável entre militância política e crítica de arte. Nascido no albor do “breve século XX”, como o chamou Hobsbawm, foi paradigma da afinção entre o intelectual e seu tempo, algo facilmente perceptível através de sua atuação tanto dentro das dinâmicas artísticas como, também, na política, o que lhe valeu mais de um exílio. O primeiro deles se deu durante o Estado Novo, a transposição (ainda que com negociações) do fascismo para os trópicos. Sendo o regime, *grosso modo*, uma criação italiana, vemos que Pedrosa desde cedo dele se distanciou, sendo um dos responsáveis pelo periódico *O homem Livre*, ligado, por sua vez, à Frente Única Antifascista, manifestação contundente da aversão do crítico ao *modus operandi* de Mussolini.

Apesar de o Fascismo ter querido ser uma arqueologia que visava a evocar as glórias do antigo Império a partir dos mitos da *italianità* e da *romanità*, colocando-os acima das liberdades individuais, a despeito das atuações de Hitler e de Stalin, não criou uma arte de regime e não perseguiu os dissidentes, como ocorreu com a “arte degenerada” na Alemanha ou com aquilo que fugisse ao realismo socialista na URSS.

Como fruto de ampla pesquisa (iniciada em 2018), a partir da qual foram lidos todos os textos críticos de Pedrosa, foi possível observar como ele, durante toda sua trajetória, observou, interpretou e valorou a arte moderna italiana dentro da narrativa ocidental. Partindo da vanguarda, o futurismo marinettiano, até chegar às propostas abstratas que despontam sobretudo a partir da II Grande Guerra, percebe-se que a Itália teve destacado papel na conjuntura modernista

segundo o crítico. Nesse sentido, é essencial ter em mente que tal arte nasce sobretudo tendo como pano de fundo o fascismo, seu imperialismo e o contexto bélico (muito cantados por Marinetti) até o fim da Guerra, quando a Itália passa a encarar a arte moderna como um fenômeno internacional (como Pedrosa a interpretava).

Pretende-se explicitar as relações entre a arte e o fascismo italianos a partir da crítica de Pedrosa que, apesar de ter sido um dos maiores defensores da abstração e militante marxista, não se deixou limitar, vendo a arte que desponta sob Mussolini em sua complexidade e, ainda que tenha sido um ferrenho opositor do regime, era contrário a discursos panfletários.

PALAVRAS-CHAVE: Mário Pedrosa. Arte moderna italiana. Fascismo. Política das artes. Crítica de arte brasileira.



ICONOGRAFIA POLÍTICA ENTRE MONUMENTOS E SELOS AÉREOS DO BRASIL NOS ANOS 1920

VERA PUGLIESE ¹

¹ Universidade de Brasília - UnB

RESUMO EXPANDIDO

O artigo se dedica a um conjunto de selos postais do final da República Velha e um monumento, que raramente suscitaram interesse da história da arte. Diante da ascensão do fascismo na Itália, no final dos anos 1920, os estudos de Aby Warburg sobre a simbólica estatal atentavam para a intimidade entre os selos postais como veículos alados e o monumento histórico, numa iconografia política infiltrada pelo *pathos* imperial antigo. Mas se seu projeto do selo *Idea vincit* (1926) evoca o domínio moderno das forças celestes, mediante o *logos*, ele tinha consciência de que a imagem do avião carrega a força caótica que tornava a modernidade capaz de submergir o mundo na barbárie, como na ascensão e queda de Ícaro.

À época, configuravam-se no Brasil processos de monumentalização de personagens e fatos históricos, sob uma afirmação nacionalista e de modernização, com significativas contradições. Em condições incipientes, a aviação comercial no país surgia em 1927, vinculada ao correio aéreo, aos primeiros selos aéreos e a interesses econômicos europeus. O *Syndicato Condor* inaugurava os selos aéreos ordinários, sobrepondo o pássaro estilizado ao núcleo da bandeira brasileira, e eram emitidas as séries “Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira” e “Aeronáutica”, dedicando-se aos atos e invenções e às efígies dos *heróis* do ar.

Em 1929, João de Barros foi homenageado no *Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico*, junto a Francesco de Pinedo, por seus *raids* de 1927. Erigido por Ottone Zorlini junto à Represa de Guarapiranga, ele foi alvo de controvérsias devido à coluna antiga oferecida por Benito Mussolini e dos dois *fasci* em bronze, um deles envolvido pelo círculo estrelado da bandeira brasileira com o *slogan* positivista. Encimado pela *Vitória Alada*, que evoca o mito icário

e a cultura técnica, ele foi identificado ao fascismo e ao integralismo, sofrendo protestos durante a Segunda Guerra e quando de seu traslado em 1987 por Jânio Quadros, até seu retorno ao sítio original, em 2010.

Associando o estatuto de historicidade do monumento oitocentista à época de sua invenção moderna, conforme Françoise Choay, à máxima de Eric Hobsbawm de que amiúde a tradição inventada como símbolo estatal se torna alvo do conflito, entende-se que o cerne de polêmicas acerca dos monumentos, miniaturas de papel ou corpos de pedra e bronze, com exigências poéticas ou a subsunção a modelos colonialistas, impõem um diálogo transdisciplinar, no qual tem lugar a história da arte.

PALAVRAS-CHAVE:

Selos Aéreos Brasileiros. Monumento. Iconografia Política. Aby Warburg. Fascismo.

IMAGENS:



Sindicato Condor - Serviço Postal Aéreo do Brasil, 1927, selo postal aéreo emitido entre 1927, denteado, 1300 Réis. Fonte: <https://filateliahalibunani.com/wp-content/uploads/2021/02/K4-Selo-Sindicato-Condor-Servico-Postal-Aereo-1927.jpg>



BELARMINO PINHEIRO: Jahú - Ribeiro de Barros – 5 de julho de 1927, série Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira, selo postal aéreo emitido em 28.10.1929, A 21, 19 x 30 mm, denteado, 1000 Réis. Fonte: https://postalfilatelia.com.br/media/catalog/product/cache/1/small_image/300x/17f82f742ffe127f42dca9de82fb58b1/a/2/a21.jpg



Ottone Zorlini (1891-1967): *Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico*, 1929, aprox. 9 m; escultura em bronze = 380 x 300 x 80 cm; pedestal revestido de placas de granito rosa = 680 x 130 x 180 cm, Praça Nossa Senhora do Brasil, São Paulo. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Monumento_aos_Her%C3%B3is_da_Travessia.JPG



CADERNO DE RESUMOS

SESSÃO 5 O ATELIÊ COMO REFÚGIO E ESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA

Coordenação: Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA), Marília
Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA) e Neiva Bohns (UFPel/CBHA)



A SOLITUDE DE ZALUAR COMO EXERCÍCIO SEU ATELIÊ - 20 ANOS DE SILÊNCIO

ANGELA ANCORA DA LUZ ¹

¹ Escola de Belas Artes – UFRJ/CBHA /angelaancoradaluz@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Segundo Paul Tillich, a solitude é o exercício de preservação de nossa individualidade, de nossa unidade, podendo ser uma solidão fundamental. Zaluar praticou esta solitude, mergulhando em seu ateliê para sentir-se senhor de suas escolhas.

Foi apontado como subversivo por seus ideais democráticos, juntando-se a Mário Barata e Quirino Campofiorito, seus colegas na Escola Nacional de Belas Artes e assim foi aposentado por força do AI-5, durante os governos militares.

A partir de então mergulha em seu ateliê vivendo de acordo com sua ética, pois, segundo Kierkegaard, a escolha ética possibilita a vida como construção contínua. Seu ateliê torna-se seu universo e seu refúgio. O silêncio é a sua voz, sua arte se potencializa enquanto propaga a força de ser moderno, opondo-se aos padrões de rigor da norma e da forma cultivados pela Escola de Bela Artes. Em 1980, quando foi reintegrado à Escola de Belas Artes, beneficiado pela anistia que o trouxe de volta ao seio da academia, ao discursar no colegiado ele deixou claro que sua defesa aos princípios da modernidade, uma ameaça em surdina ao rigor da academia, teria sido a causa de seu desligamento.

Durante os vinte anos de afastamento a que foi obrigado, sua ética sustentou-o. Em seu ateliê Zaluar buscou, na angústia, a possibilidade de liberdade capaz de formar, pois, segundo Kierkegaard ela destrói tudo que é transitório, revelando as ilusões e sonhos que continuaram a alimentá-lo.

PALAVRAS-CHAVE: (até 5 palavras-chave)

Zaluar. Solitude. Ateliê. Escola de Belas Artes.

IMAGENS: (até 3 imagens)

O maior lado da imagem (vertical ou horizontal) deve possuir até 15 cm e espaçamento de linha em 1,5. A legenda deve estar formatada em fonte Arial 10, espaçamento simples, alinhada à esquerda e com o nome do autor em negrito e nome da obra/imagem em itálico. Deverá ser mais completa possível, obedecendo ao modelo de exemplo abaixo:



ABELARDO ZALUAR, 1985
Serigrafía, 60 x 58 cm
Acervo MASC



ABELARDO ZALUAR, *Vazio*, 1970.
Grafite, 90 x 90 cm
UFRGS



O ATELIÊ COMO ESPAÇO DE SOBREVIVÊNCIA DA MEMÓRIA

Luísa Martins Waetge Kiefer¹

¹ lukiefer@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

O que acontece com o ateliê quando o artista já não está? Como podemos pensar este espaço, outrora vivo e pulsante, local de produção e de reflexão, quando o artista que o ocupava morre? Se entendemos o ateliê como um local de refúgio, de pensamento e de experimentações, é certo afirmar que ele é também morada da memória. Com o artista ausente, transforma-se em um guardião silencioso da história, em um espaço de resistência e de sobrevivência da trajetória que o habitou.

A partir do estudo de caso do Atelier das Pedras, antigo local de trabalho de Gisela Waetge (1955–2015) e hoje transformado em espaço cultural que abriga o acervo da artista, proponho uma reflexão sobre o papel do espaço de trabalho do artista na pesquisa póstuma sobre sua obra e carreira.

Nesse cenário, como procede o pesquisador que tem acesso ao espaço e ao acervo? Quais as tomadas de decisões que devem ser feitas? O que precisa ser preservado e de que forma? O que o espaço é capaz de indicar? A História nos fornece diferentes caminhos: de ateliês conservados intactos, como os casos de Constantin Brancusi ou de Francis Bacon, a ateliês transformados em obra, instalados dentro de espaços expositivos, como em *Seed Stage* (2009), de Corin Hewitt. No caso do Atelier das Pedras, há, por um lado, a preservação da casa e das obras, que estão armazenadas em um dos cômodos. Por outro, o espaço de trabalho da artista tal como era já não existe. O que persiste, para além das obras que compõem o acervo e de outros materiais – como livros, cadernos, anotações, estudos, esboços, obras inacabadas – é a atmosfera, a luz, o silêncio, as coisas mínimas que, pode-se intuir, faziam parte dos momentos em que Gisela estava em seu ateliê criando. São a estes vestígios que podemos recorrer para encontrar respostas que as obras, por si só, não nos dão.

Brian O’Doherty, ao discorrer sobre as relações entre o ateliê e o cubo branco, pontua que o espaço do ateliê condensa diferentes camadas de tempo que giram em torno da órbita do artista. Temos, então, o tempo em que a artista produzia, o tempo da continuidade através da pesquisa e o tempo de permanência, quando o legado artístico ultrapassará a vida. Em tempos sombrios, em um país de memória curta e com condições de preservação quase sempre precárias, conservar um patrimônio artístico e produzir pesquisas a partir dele é também uma estratégia de sobrevivência. É nesse sentido que proponho pensar o ateliê como lugar de memória e de resistência cultural.

PALAVRAS-CHAVE:

Memória. Acervo. Ateliê. Patrimônio cultural. Gisela Waetge.

IMAGENS:



Atelier das Pedras, 2020.
Fonte: autor.



Gisela Waetge trabalhando em seu ateliê, 2005.
Fonte: Fabio Del Re



Atelier das Pedras, 2019.
Fonte: autor.



DO ATELIÊ DE ARTISTA AO MUSEU DE ARTISTA: MUSEALIZAÇÃO COMO ATO POLÍTICO DECOLONIAL

CAROLINA RUOSO¹

¹ Universidade Federal de Minas Gerais/carol@ruoso.com

RESUMO EXPANDIDO

A nossa comunicação pretende apresentar em um primeiro momento as reflexões conceituais a respeito da noção de museu de artista como um desdobramento de uma ampliação das ações do artista em seu ateliê, em contexto político de resistência ao caráter hegemônico e colonial de uma história da arte eurocêntrica. E pretendemos pensar os artistas como identificadores, provocadores e combativos à crise epistemológica da história da arte. Artistas que diante de uma crise provocada pelas experiências de violência coloniais, patriarcais e racistas compreendem que precisam criar outras maneiras de narrar sobre arte ou, diante das ausências e silenciamentos, colecionar. Deste modo, articulamos as noções de ateliê de artista às experiências de isolamento nos mundos da arte e apresentamos o museu de artista como estratégia combativa. Em um segundo momento vamos apresentar alguns museus de artista que estão mapeados em nossa pesquisa: o Minumuseu Firmeza, dos artistas Estrigas e Nice Firmeza; o Bandjoun Station, do artista Barthélemy Toguo, o Museu Dandara, do artista Desali, a casa-coleção, do artista Antônio Sérgio, o Mataquiri, da artista Sabyne Cavalcanti; o bar-galeria, do artista Kader Atia, o Museu Travesti do Peru, do artista Giuseppe Campuzano e a Galeria de Arte Indígena do artista Jaider Esbell. A noção de museu de artista está fundamentada na organização do projeto artístico Bandjoun Station, nos textos que o definem e na maneira pela qual o artista Barthélemy Toguo o apresenta em seu site e nas exposições realizadas dentro e fora do Bandjoun Station, assim como é importante destacarmos as ações entre arte, educação e agricultura. Compreendemos, portanto, que os artistas mapeados em nossa pesquisa desenvolveram projetos de musealização da arte em territórios não hegemônicos se posicionaram criando espaços de contra-memória afirmando e elaborando narrativas que se contrapuseram aos isolamentos provocados pelo sistema das artes. Montaram coleções, produziram documentações, realizaram ações educativas, atividades de ateliês e exposições que abordaram temas considerados ausentes, silenciados ou esquecidos nos seus territórios. Deste modo, seus ateliês se transformaram em museus de artes, referências culturais, na medida em que notaram a necessidade de trazer para dentro do ateliê coleções, documentos e artistas que não estavam presentes nas instituições culturais públicas de suas cidades.

PALAVRAS-CHAVE:

Palavra 1. Ateliê de artista 2. Museu de Artista 3. Musealização 4. Descolonização 5. História da Arte



O ACERVO ARTÍSTICO PAULO GAIAD: QUESTÕES PARA UMA HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Thays Tonin¹; Rosangela Miranda Cherem²

¹ Universidade Federal de Pelotas - UFPel / toninthays@gmail.com

² Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC /
rosangelamcherem@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Desde as primeiras incursões que fez pelo litoral de Florianópolis nos anos 1980, quando deu início à sua vida artística, o repertório poético de Paulo Gaiad (1953 – 2016) ganhou vitalidade alimentando-se em parte do que vivia e em outra do que lembrava e imaginava. A clave do vivido constituía-se como manancial incessantemente revisitado, fazendo com que eventos e detalhes relembrados lhe servissem como fonte com força de consignação poética. Meses ou anos entre a experiência da viagem e sua materialização em processo plástico marcam as diferentes temporalidades da obra.

Neste sentido, o conjunto de seus processos se caracterizou por um fluxo onde a imagem e a linguagem se rebatiam por meio de lembranças e apagamentos, explicitando diferentes gradações de sua subjetividade. Travando uma luta contra o esquecimento, os rearranjos e as reelaborações preponderam de diferentes modos, embora comparecessem de modo cifrado. Os resíduos daquilo que um dia viveu (coletiva ou individualmente) tornavam-se uma espécie de arsenal constantemente burilado e alterado, confirmado tanto na fatura (nunca concordou em delimitar o que era desenho, pintura, fotografia...), como na temática (nunca aceitou definir o que era retrato, paisagem, cena, natureza morta). Vemos, portanto, páginas de uma vida, mas também paletas de cores de diferentes épocas, inventários de formas da arte moderna e contemporânea, séries de obras que fazem dialogar estudos arquitetônicos, teatrais, musicais e visuais, onde memória e imaginação aproximam as formas em recomposições heteróclitas.

Compreendida a singularidade dos processos artísticos de Paulo Gaiad ao tocar questões individuais mas também coletivas, o projeto de criação do Acervo Artístico Paulo Gaiad, iniciado em 2019, se depara com diversas camadas de memória e de história da arte. Acessar o arsenal de documentos e obras deste artista permitiu reconhecer questões ainda não resolvidas na historiografia da arte contemporânea, espalhadas entre formas de escrever, testemunhos e registros visuais. A imanência “mnemônica” das imagens artísticas trás à tona o princípio da *arquia* - são imagens “arcônicas”, como nos lembra Derrida - isto é, possibilitam ver emergir da arte a função do Arconte, como senhora e serva da memória, resguardando, criando, destruindo ou re-embaralhando percepções de ser e estar no mundo.

PALAVRAS-CHAVE:

Paulo Gaiad. Ateliê. Acervo. Arte Contemporânea. História da Arte.



CRIATIVIDADE E RESILIÊNCIA NA PANDEMIA – CARLOS VERGARA EM SEU ATELIÊ

MAIA, MARILENE CORRÊA¹

¹ Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO EXPANDIDO

Face à realidade da pandemia COVID-19, a criatividade de Carlos Vergara, assume outros contornos. Relata o artista em entrevista: *“Com uma coisa tão violenta como essa; primeira sensação é de um certo medo né... Depois quando a coisa foi andando, a segunda sensação que foi chata, é a do isolamento, quer dizer, que provoca. E eu sou como se diz, muito gregário. Gosto de estar com os amigos, gosta de estar com os outros colegas, gosto discutir o trabalho, entendeu.”*

Vários projetos envolvendo contato com o público, dentre os quais as exposições já agendadas e viagens, foram cancelados ou não foram iniciados. A dinâmica do ateliê, da produção e da circulação de suas obras, é interrompida de forma abrupta. O artista viajante, confina-se e fecha as portas do seu ateliê, privando a si mesmo e aos outros de qualquer do contato físico. Contudo, face a este vazio, sua atividade torna-se mais intimista. Isolado, Vergara volta-se para si e sua produção, respeitando as restrições de convívio com muitas pessoas, principalmente em função dos grandes riscos impostos por sua idade mais avançada. Vergara chegará aos seus oitenta anos em novembro de 2021.

Durante a pandemia uma das perspectivas de **e**xternação e de contato com o público, tem sido as postagens no Instagram do artista, as quais foram intensificadas. Sob coordenação de João Vergara, gestor do ateliê, Vergara compartilha partes de seu processo criativo. O trabalho do artista não é realizado de maneira diferente, mas tornou-se mais intenso, revela ele: *“De maneira diferente não, mas tenho produzido com concentração. Porque eu fico sozinho. Então acordo às vezes de noite, meio da madrugada. Com ideias para pintar no dia seguinte, entendeu. Ou pra correções a fazer... ou trabalhos que tem que ser incendiados, porque são muito ruins.”*

Na entrevista realizada após mais de um ano de interrupção dos trabalhos de pesquisa no ateliê, Carlos revela suas impressões sobre a seu cotidiano transformado pela pandemia e estabelece correlações com os tempos de restrições vivenciados durante a ditadura militar.

PALAVRAS-CHAVE:

Carlos Verga 1. Pandemia COVID-19 2. Arte Contemporânea 3.

Pintura 4. Ateliê 5.

IMAGENS:



CARLOS VERGARA:
Rio de Janeiro, Ateliê do artista
Fonte: Instagram Ateliê Carlos Vergara



CARLOS VERGARA:
Rio de Janeiro, Ateliê do artista
Fonte: Instagram Ateliê Carlos Vergara



CARLOS VERGARA
Rio de Janeiro, Ateliê do artista
Fonte: Instagram Ateliê Carlos Vergara



PRÁTICAS DE ATELIÊ NA ERA DO COVID-19

CÁSSIA PÉREZ DA SILVA¹; ERICO MARMIROLI²

¹ Universidade de São Paulo / cassiapzsilva@gmail.com

² Universidade de São Paulo / erico.marmiroli@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A pandemia causada pelo vírus COVID-19 que se alastrou no mundo todo trouxe inúmeras consequências para o mercado de arte brasileiro. Diferente de outros países, o mercado de arte nacional ainda é jovem, tendo começado no processo de uma real profissionalização na década de 1980 após o final da ditadura militar e reabertura do país para mercados internacionais. Considerando esse curto período de atuação no cenário internacional, o mercado de arte brasileiro pode ser visto como emergente e em ascensão.

Quando consideramos o sistema da arte, entendemos que nele existem diferentes agentes que permitem seu funcionamento e que aquecem o mercado, tanto no âmbito nacional quanto internacional. Neste presente artigo iremos explorar as mudanças nas práticas de dez artistas brasileiros por meio de relatos realizados por esses artistas e coletados para o projeto Ateliê de Artistas da empresa de relações públicas MarmiroliPR. A partir destes relatos percebemos que as mudanças na atividade dos artistas ocorrem nos mais diversos âmbitos, culminando em uma mudança radical de práticas no ateliê e percepção de seu entorno.

Para compor o referencial teórico realizaremos primeiro uma análise do mercado de arte e das práticas dos artistas no pré pandemia do COVID-19 utilizando teóricos como Lipovetsky (2015) e relatórios coordenados por Fialho (2019, 2020). Em conjunto ao referencial teórico, realizaremos a análise dos relatos dos artistas que se encontram na página de Instagram da MarmiroliPR a partir de uma percepção sistêmica e mercadológica: de que maneira essas mudanças e adaptações nas práticas dos artistas em seus ateliês e espaços de produção gerarão mudanças no sistema da arte e, conseqüentemente, no mercado de arte? Essas novas práticas serão absorvidas pelos artistas após a pandemia? Esses questionamentos farão parte da análise para poder estimar as possíveis mudanças no sistema da arte como um todo.

Os primeiros resultados obtidos para essa investigação se referem à uma introdução às pressas no mundo virtual: as maneiras de se relacionarem com outros agentes do sistema, de difundirem suas produções e de comunicação com seus consumidores se torna exclusivamente online conforme avança a pandemia do COVID-19, permitindo uma ampliação de suas redes e de sua atuação. Mas vale ressaltar que a pandemia ainda não possui uma estimativa de término no país, portanto a análise de perspectivas futuras é passível de mudanças conforme o avanço do vírus continua no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Pandemia do COVID-19. Sistema da Arte. Ateliê de Artista. Poéticas Visuais. Mercado de Arte.



ESPAÇOS DE FABULAÇÃO EM TEMPOS DE PANDEMIA

JACQUELINE DE MOURA SIANO¹; ISABEL ALMEIDA CARNEIRO²

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro /jacquelinesiano@gmail.com

² Universidade do Estado do Rio de Janeiro /bebelcarneirogm@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Passado o primeiro ano da ameaça de contágio do novo coronavírus, de certo desassossego e temor da morte que ainda nos ronda (haja vista que a pandemia ainda não foi vencida); quando a tensão parece diminuir com a expectativa da vacinação, outros temores de vírus, também letais, nos assombram, como o vírus do obscurantismo que se propaga Brasil a fora. Enquanto o medo permanece, a melancolia ancora e pesa diante das primeiras manifestações nas ruas. Cheias de dúvidas e ainda apreensivas detemo-nos.

Em face de incontáveis indagações e de um tempo de tantas incertezas, procuramos nos acercar de pensadoras e pensadores que aqui serão evocados, como Boaventura de Sousa Santos, que discorre sobre a contemporaneidade do coronavírus em seu texto *A cruel pedagogia do vírus* (2020, on-line). Isabelle Stengers (2017) discute sobre o “tempo das catástrofes” que estamos vivenciando, enquanto Giorgio Agamben, com sua problematização do contemporâneo nos convida a refletir sobre a impossibilidade de vivermos ajustados aos domínios de nosso próprio tempo e Ailton Krenak nos alerta sobre a contínua violação e consumo de nosso planeta, o que nos empurra para o esgotamento das formas de vida tal qual a conhecemos.

Encontramos em nossos ateliês e na rede um lugar de resiliência para escaparmos à paralisia diante do campo minado da doença, sempre à espreita. Estes espaços fizeram emergir paisagens internas perante a sensação de tantos encontros perdidos num tempo de ausências, de perdas do contato físico, do estar-junto-misturado. Não como escape ao momento tormentoso, mas como resistência às sombras do contemporâneo e à pandemia que, com sua cruel pedagogia, talvez seja a lição mais clarificada de um de nossos equívocos humanos; de pensarmos o tempo como uma longa linha infinita, sempre em marcha, em que se contam as horas e que nos rouba a experiência do Tempo.

PALAVRAS-CHAVE:

Isolamento. Pandemia. Ateliê. Processo artístico.



Isabel Carneiro: *1 pintura por dia*, 2020.
Colagem s/papel 10x15cm
Fonte: Acervo da artista



Jac Siano: *Eu, viajante local IV*, 2021.
Técnica mista, dimensões variáveis.
Fonte: Acervo da artista.



O ATELIÊ É ONDE O ARTISTA ESTÁ: ARTE E RESILIÊNCIA EM TEMPOS DE PANDEMIA

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO

Professora Titular – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) /
cacau_freitas@yahoo.com.br

RESUMO EXPANDIDO

Este artigo discute o ateliê como o lugar onde o artista está, no contexto da pandemia de COVID-19, aproximando a situação atual de um “estado de guerra”, em um diálogo com Hans Ulrich Gumbrecht no seu livro *Depois de 1945 – Latência como origem do presente*. O presente artigo levanta as seguintes questões sobre o ensino de arte na pandemia: como a pandemia está afetando a maneira como os artistas estão produzindo e veiculando suas produções, e como isso poderá se refletir nas produções artísticas futuras? Será discutida a maneira como professores e estudantes de arte têm tido que se adaptar à impossibilidade de frequentar os ateliês das escolas, principalmente em áreas como a gravura – e especificamente a litografia, como é o meu caso, por ser uma disciplina que ministro no curso de graduação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFMG. Ao mesmo tempo, nota-se que nas últimas décadas tem havido um diálogo cada vez maior entre as linguagens artísticas, com uma perda da especificidade dos meios artísticos, rumo a um campo ampliado da arte, e da gravura, em particular, no qual ela tem, cada vez mais, dialogado com outras linguagens, como a pintura, a fotografia, a escultura e, mais recentemente, as mídias digitais. Esse movimento já estava em curso, mas no momento atual faz-se urgente pensar e criar outras estratégias para o artista continuar a desenvolver seus trabalhos. Diante desse cenário, apresentarei aspectos da minha experiência como artista e professora, em tempos de pandemia, e os processos de adaptação para o ensino remoto de disciplinas que envolvem também a prática artística, através do projeto de ensino teórico-prático **Processo criativo em gravura: dos primórdios ao campo expandido**. O projeto apresenta a gravura e a arte impressa desde os seus primórdios, e seu campo expandido, ampliando o conceito de gravura. Em seguida, os estudantes desenvolvem projetos autorais expandindo o conceito de gravura, podendo utilizar não somente seus meios tradicionais, mas explorando também outros meios, como os digitais. O trabalho é acompanhado de reflexões teóricas sobre o processo criativo do estudante e de outros artistas. Observa-se, assim, a possibilidade da ampliação, também, do conceito de ateliê, tal como ocorre em situações de guerra, como pode ser atestado pelos desenhos de Henry Moore, “First Shelter Sketchbook”, realizados em 1940, como um artista de guerra, nas estações de metrô de Londres durante ataques militares repentinos.

PALAVRAS-CHAVE:

Ateliê. Arte na pandemia. O campo ampliado da gravura.

IMAGENS: (até 3 imagens)



LUCAS CARVALHO: *Retalhos*, 2020.

Colagem digital.

Fonte: o artista.



DYEGO MACHADO: *Cesta básica* – p, 2020.
Colagem analógica e digital.
Fonte: o artista.



HENRY MOORE: *Figuras adormecidas*, da série *First Shelter Sketchbook*.
Crayon de cera com pena e tinta e aguadas de cinza, rosa e amarelo, 18,8 x 16,5 cm.
Fonte: ROWLANDS, John (Ed.). *Master Drawings and Watercolours in the British Museum*. Fra
Angelico to Henry Moore. London: British Museum Publications LTD, 1984. P. 206.



LAPSOS NA ROTINA E O TRABALHO RECUPERADO

MARIA IZABEL M.R. BRANCO RIBEIRO¹

¹FAAP, SP, mibrancoribeiro@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

A violência contra a mulher é o foco da obra de Beth Moysés desde 1994. Seus vídeos registram as performances realizadas em diferentes cidades com a colaboração de mulheres lá residentes vítimas de abuso. A eloquência de seu trabalho não está apenas em ser alerta e repúdio a uma questão grave. Beth propõe a essas mulheres vivenciarem situações de poesia e dignidade, como marcos para superação do passado e um recomeço de vida, como definido por uma delas em 2018,: *Desperté y no quiero dormir más.*

Com a pandemia de Covid-19 Beth teve sua agenda de exposições e performances cancelada. A partir de abril de 2020 a artista passou a postar em sua página do Face book fotos do pôr-do-sol tomadas às 18 horas de uma mesma janela. Fez envios diários entre 29 de maio ao dia 15 de setembro, quando terminou a série com a inscrição: “Eu, o céu: no isolamento”, acompanhada de texto discutindo o aumento do número de agressões domésticas em razão do confinamento.

Artistas, como todos os demais, tiveram suas rotinas alteradas com a chegada do Coronavírus-19. Com cuidados com a saúde e com familiares, deslocamentos restritos, limitações de espaço e equipamentos, rupturas nas fronteiras entre público/privado e as consequentes alterações em seu trabalho, o período vem sendo recebido de forma diversa por eles. Para alguns foi oportunidade de introspecção e retomada de antigos projetos, para outros foi o momento buscar processos alternativos e houve aqueles que se concentraram em temas ou questões específicas. Há quem incluiu o atelier em seu circuito essencial e quem concentrou residência e trabalho no mesmo local. E os que, como Beth, encontraram nos meios sociais possibilidades eficientes.

No dizer de Michel de Certeau, o cotidiano é aquilo que nos é dado dia a dia, nos oprime e estabelece regras. Entretanto, também possibilita pequenas operações que criam fissuras na ordem estabelecida, passíveis da geração de novos caminhos e da defesa da autonomia de algo próprio...

Objetivo aqui proposto é o estudo dos procedimentos (táticas, segundo Certeau, por dependerem das situações apresentadas) realizados por alguns artistas atuantes em São Paulo a partir de março de 2020 (início do período de isolamento social para evitar a contaminação pelo Corona vírus), para suas atividades, bem como os resultados obtidos.

PALAVRAS-CHAVE:

Atelier . Cotidiano . Covid 19. São Paulo. Produção Artística

IMAGENS:



FLAVIO CERQUEIRA: *Cansei de aceitar assim*, 2020

Bronze e placa de trânsito, 260 x 60 x 35 cm

Foto: artista



1
BETH MOYSÉS: *31 agosto de 2020*
Foto: artista



O ESTÚDIO FOTOGRÁFICO DE ALAIR GOMES COMO REINVENÇÃO DA FLÂNERIE

ALEXANDRE SANTOS

UFRGS/CBHA alesan@terra.com.br

RESUMO EXPANDIDO

Como linguagem que ultrapassou os limites técnicos sobre o que pode captar, a imagem fotográfica na contemporaneidade trouxe um imenso repertório de temas complexos à disposição dos artistas. No que se refere às representações do corpo e do desejo, a criação fotográfica contemporânea apresenta inúmeros recursos para promover a revisão das narrativas fotográficas consolidadas e suas relações intrínsecas de poder. Por exemplo, nas tensões que envolvem as instâncias do público e do privado, inevitavelmente ligadas às performatividades do corpo que respondem a modelos escopofílicos hegemônicos, cujo poder narrativo influencia na representação da diferença sexual. Homens e mulheres nesta perspectiva nunca tiveram as mesmas condições de representação dos seus desejos, do mesmo modo que as representações dos corpos de homens e mulheres nunca foram vistas igualmente como objetos de desejo.

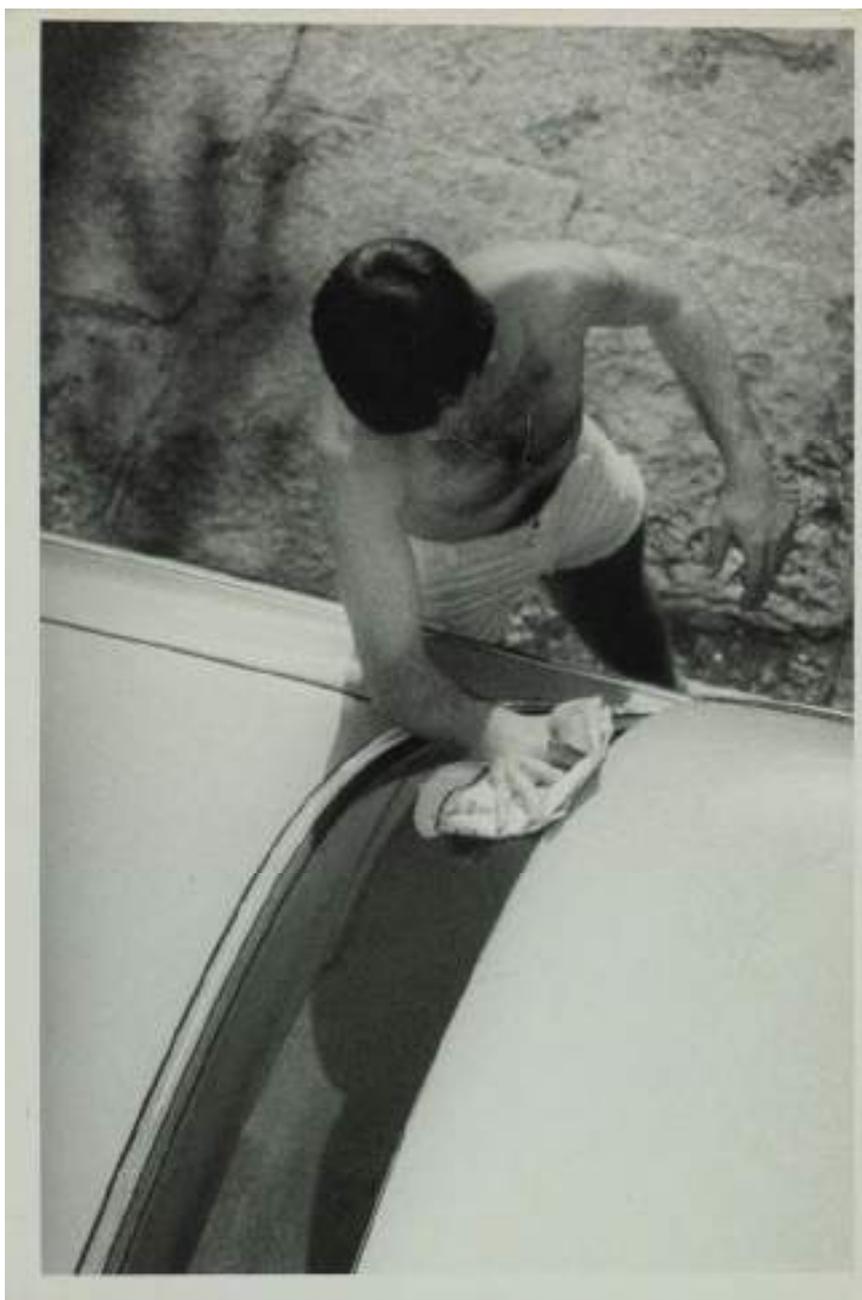
A partir de tais premissas, esta comunicação propõe uma abordagem de dois agrupamentos de trabalhos do artista fluminense Alair Gomes (1921-1992), produzidos durante os anos 1970 e 1980, nos quais o estúdio fotográfico ocupa um lugar fundamental. O primeiro agrupamento relaciona-se a séries que se configuram a partir do que eu chamo de *poética do longe*, ou seja, está relacionado à captação de imagens de rapazes a partir da janela do apartamento/estúdio do artista, vinculadas à apropriação de seus corpos e a uma construção narrativa que independe do consentimento dos fotografados. Já o segundo, relaciona-se a séries do artista vinculadas ao que eu chamo de *poética do perto*, ou seja, imagens que são produzidas a partir do consentimento dos fotografados, em longas sessões de pose, realizadas na intimidade do apartamento/estúdio do artista. No primeiro caso a análise vai privilegiar a série *The No-Story of a Driver* (1977-1980) e, no segundo, a composição intitulada *Symphony of Erotic Icons* (1966-1977).

O estúdio do artista é pensado tanto como o lugar nutriz dos dois agrupamentos poéticos em questão como também o lugar que se oferece como proteção e refúgio para viabilizar o seu processo de criação, que se dá como uma espécie de reinvenção da flânerie que o protege das hostilidades e violências do contexto histórico de fechamento político da ditadura militar e serve também como refúgio e resistência aos apagamentos impostos à sua produção contradiscursiva ao desejo heteronormativo.

PALAVRAS-CHAVE:

Alair Gomes, Contradiscorso, Performatividades do Corpo, Arte Contemporânea, Fotografia

IMAGENS:



ALAIR GOMES: *Fragmento de The No-Story of a Driver*, c.1977-80
Coleção Fundação Biblioteca Nacional
Rio de Janeiro.



ALAIR GOMES: Fragmento de *Symphony of Erotic Icons*, 1966-1977.
Coleção Fundação Biblioteca Nacional
Rio de Janeiro

**FERNANDO LINDOTE: QUANDO O ISOLAMENTO PANDÊMICO
GERA O TURBILHÃO E NÃO O SILÊNCIO**

LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

lucianegarcez@gmail.com

ANA LUCIA BECK

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – UFG

analuciabeck@gmail.com

Pretendemos investigar a produção artística de Fernando Lindote entre 2020 e 21, pois, em conversas com o artista, percebemos que o isolamento imposto pela pandemia gerou resultados inesperado em seu trabalho, aprofundando o mergulho em seu ateliê. Lindote tinha uma rotina de produção ativa pontilhada por respiros: viagens, curtas ou longas; períodos sabáticos, com o propósito de estudo e pesquisa a fim de alimentar sua fatura e pensamento poético. Com o advento da pandemia provocada pelo Covid-19, o isolamento se fez necessário. As notícias, as perdas e as incertezas decorrentes, geraram medo e insegurança no mundo todo. Estes sentimentos e receios típicos de tempos sombrios, repercutiram na produção deste artista, que buscou em seu ateliê o lugar de segurança e afastamento deste contexto. O isolamento provocou uma onda de produtividade em Lindote, mas gerou ao mesmo tempo um turbilhão. O processo de criação intensificou-se em um movimento labiríntico, gerador de constelações, onde cada obra iniciada, gera outras que, por sua vez, geram outras ainda. O inesperado foi perceber que o artista chega em meados de 2021 com uma extensa produção pictórica, telas em sua grande maioria, sem, no entanto, finalizar a maior parte delas. São dezenas de trabalho pulverizados, nos mais variados estágios de produção, sem que o artista tenha tido seus “respiros” habituais a fim de ganhar distanciamento e para dar por finalizado este ou aquele

trabalho. Este distanciamento, tão necessário aos processos de criação, sejam quais forem, Lindote não conseguiu alcançar em meio ao isolamento. Seria a insegurança um fator que gera uma super produtividade, um medo de não estar mais aqui e seguir criando tudo o que, como artista prolífico, ainda pretende? Seriam estes tempos sombrios catalizadores de surtos produtivos numa tentativa de burlar o tempo, fazer mais, antes que o “tempo acabe? Para Daniel Buren (1971), o ateliê é substancialmente mais necessário ao artista do que a galeria, ou ao museu, mas de toda forma, o ateliê é pré-existente aos dois. Para Lindote certamente está sendo assim. Neste estudo, propomos um mergulho no processo turbilhonado deste artista, e uma análise em sua produção artística durante este período de hibernação involuntária, numa tentativa de mapear o quanto estes sentimentos sombrios geraram frutos pictóricos. Seria possível reconhecer traços deste turbilhão em sua produção pandêmica?

Palavras-chave: Fernando Lindote. Ateliê. Pandemia. Arte Contemporânea.



Fig. 1 – Fernando Lindote - ainda sem título, 2021 (EM PROCESSO)
Óleo sobre tela, 200 x 200cm
Fonte: imagem fornecida pelo artista



Fig. 2 – Fernando Lindote - *Coração de escorpião (Máquina barroca)*, 2020 (PRONTO)
Óleo sobre tela, 150 x 140cm
Fonte: imagem fornecida pelo artista



Fig. 3 - Fernando Lindote - *Louise, you know, I'm no good*, 2021 (QUASE PRONTO)
Óleo sobre tela, 200 x 200cm
Fonte: imagem fornecida pelo artista



TICIANO: A PESTE, A *PIETÀ*, E O SEU PEQUENO EX-VOTO, COMO UMA SÚPLICA DO HOMEM PRIVADO

TÂNIA KURY CARVALHO¹

¹ Unifesp – Universidade Federal de São Paulo / taniakury@yahoo.com

RESUMO EXPANDIDO

Esta comunicação é dedicada à Pietà, uma das obras finais de Ticiano, e propõe uma ênfase pouco usual sobre o diminuto ex-voto, no canto inferior direito da obra.

A escolha da Pietà se justifica por permitir a observação do artista a partir de duas perspectivas: a do artista cuja carreira estava consumada e coroada por realizações, e que pretendia fazer da obra monumental sua última declaração, destacando sua maneira gestual de pintar; e um discreto ex-voto, no canto inferior, realizado com simplicidade surpreendente, onde figuram o próprio artista e seu filho Orazio, de joelhos, em súplica a uma segunda Pietà, quase imperceptível.

Realizada durante o segundo grande surto de peste ocorrido em Veneza, entre 1575 e 1576, a Pietà foi criada para o local onde Ticiano desejava ser sepultado. Durante a epidemia, o artista com quase noventa anos isola-se com Orazio em seu ateliê, e dedica-se às últimas obras. Obras que teria feito para si, pelo desejo de debruçar-se sobre os temas, interpretando-os, ou reinterpretando-os, a partir de perspectivas mais sombrias e trágicas, alinhadas tanto com a percepção da própria finitude, quanto da realidade que o cercava.

Orazio adoece com a peste, é removido do ateliê sob o olhar do pai, e levado para os campos de quarentena numa ilha onde, inevitavelmente, morrerá. Pela janela, Ticiano vê, diariamente, as gôndolas negras que transportam enfermos e falecidos. Esta vivência justifica a observação mais cuidadosa do significado do pequeno ex-voto, uma vez que em momentos anteriores de grandes perdas pessoais como a morte da filha recém-nascida, em 1525; da esposa, em 1530; e da filha Lavínia, em 1561; o artista havia mantido o sofrimento no âmbito privado, sem exposição – muito menos pictórica.

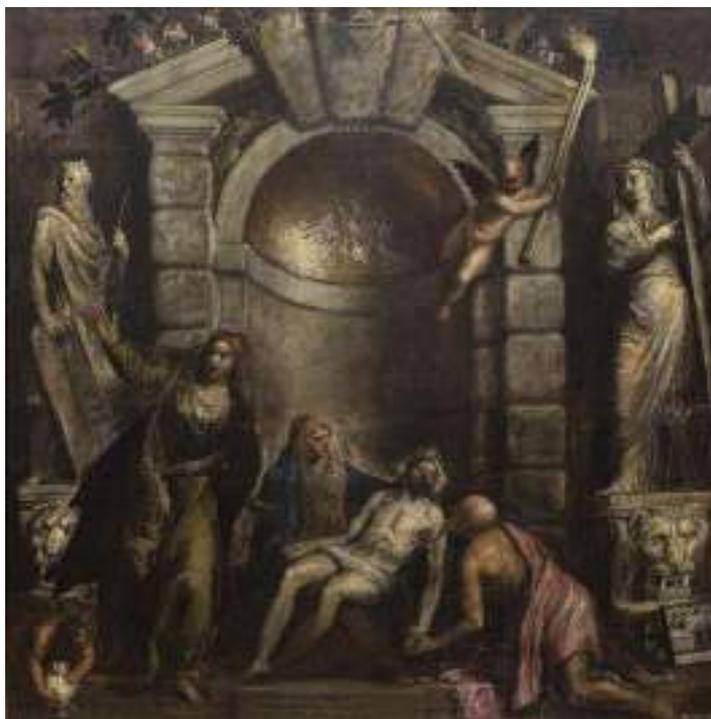
Ainda que vários autores defendam a insignificância do ex-voto, interpretando a área ocupada pela peça em relação à área total do quadro como um sinal de irrelevância, neste trabalho, e em função desta diferença de atitude, será contra-argumentado que não apenas a expressão da súplica, mas seu registro público e permanente, de maneira humilde – com tratamento pictórico quase primário, considerando a elaboração do restante do quadro – na obra que Ticiano pensou como sua realização final, tem grande importância.

A pesquisa será realizada a partir de uma abordagem biográfica, e levará em conta autores como Joseph A. Crowe e Giovanni B. Cavalcaselle; Flavio Caroli e Stefano Zuffi; Tom Nichols, David Rosand, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE:

Renascimento Veneziano. Ticiano. Pietà. Surto de peste. Século XVI.

IMAGENS:



TICIANO VECELLIO: *Pietà*, c.1575–1576.
Óleo sobre tela, 353 x 347 cm.
Veneza, Galeria da Academia.
Fonte: <https://www.gallerieaccademia.it/en/pieta-2>



TICIANO VECELLIO: *Pietà* (DETALHE – Ex-Voto), c.1575–1576.
Óleo sobre tela, 353 x 347 cm.
Veneza, Galeria da Academia.
Fonte: [https://www.wikiwand.com/en/Piet%C3%A0_\(Titian\)](https://www.wikiwand.com/en/Piet%C3%A0_(Titian))



MÁRIO NAVARRO DA COSTA E SUA ATUAÇÃO ARTÍSTICA E DIPLOMÁTICA DURANTE A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL (1914-1918)

NATÁLIA CRISTINA DE AQUINO GOMES¹

¹ Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP /natalia.gomes@unifesp.br

RESUMO EXPANDIDO

O pintor brasileiro Mário Navarro da Costa (1883-1931) ingressou na carreira de diplomata em 1914, assumindo cargo no consulado brasileiro em Nápoles, na Itália. Neste período, para além dos afazeres consulares, também se dedicou à sua arte e a visitar museus e ateliês de artistas. Contudo, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, foi transferido para o consulado de Lisboa e, por lá, igualmente, obteve boa recepção no ambiente artístico. Foi o primeiro pintor brasileiro a participar de uma exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa no ano de 1916, onde expõe três obras e obtém a Medalha de 1.ª classe com uma de suas marinhas. No ano seguinte, participa novamente da exposição da SNBA e exhibe oito obras e, ainda em 1917, realiza uma exposição na cidade do Porto. Nesse sentido, a atuação artística de Navarro da Costa contribuiu para que seu nome fosse levado para além das incumbências de seu cargo diplomático, sendo esse assinalado em suas telas, as quais muitas foram adquiridas pelo público local, assim como em seus escritos, dos quais o artista dedicou-se a contribuir atuando como colaborador de revistas locais em prol da divulgação da arte brasileira em Portugal. Interessa-nos, nessa comunicação, investigar a atuação do pintor e diplomata Mário Navarro da Costa no período da Primeira Guerra Mundial, tendo em vista que sua inserção inicial no consulado brasileiro em Nápoles foi interrompida devido aos desdobramentos do conflito levando-o para o consulado de Lisboa como detalhamos anteriormente. Paralelamente ao consulado, Navarro da Costa manteve-se produtivo e realizou várias marinhas entre sua passagem por Nápoles, Lisboa e Porto, as quais estão conservadas em instituições brasileiras, italianas e portuguesas, assim como nos acervos e coleções particulares e, por vezes, aparecem na listagem de leilões atuais. Outro ponto a se destacar são os registros nos periódicos do período de visitas de críticos e autoridades em seu ateliê comprovando, assim, a intensa atuação do artista. Em um momento de crise global, veremos que Navarro da Costa usufruiu do ateliê para além de um local de refúgio, sendo este um ambiente de produção e também de sociabilidade, um espaço importante para a inserção e divulgação de sua arte e, por conseguinte, da arte brasileira.

PALAVRAS-CHAVE:

Mário Navarro da Costa. Primeira Guerra Mundial. Brasil. Itália. Portugal.



DA NATUREZA PARA O ATELIÊ: ARTISTAS NIPO-BRASILEIROS DURANTE A II GUERRA MUNDIAL

ANA PAULA NASCIMENTO¹

¹ Museu Paulista da Universidade de São Paulo /ananas1@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

O primeiro grupo de artistas japoneses no Brasil é o *Seibi-kai*. Fundado em 1935 na cidade de São Paulo, teve como signatários de sua ata de fundação os artistas Tomoo Handa, Walter Shigeto Tanaka e Kiyoji Tomioka, além dos interessados em artes visuais e hoje menos conhecidos Yoshiomi Kimura, Haruichi Nishida, Nemoto Ichigoro e Kikuo Furuno. Os principais objetivos do *Seibi* basearam-se no estreitar a amizade entre seus membros, estimular o fazer artístico atrelado à pesquisa e à crítica, o aperfeiçoamento e a difusão artística, o apoio aos artistas nipônicos residentes no interior do estado, a instalação de um local para reuniões, a organização de exposições coletivas, as excursões para a realização de pinturas ao ar livre e possibilitar, a longo prazo, a profissionalização. As atividades do grupo são interrompidas em 1942, quando o Brasil toma parte da Segunda Guerra em oposição ao Eixo, do qual o Japão fazia parte. Durante o período do conflito foram muitas as dificuldades desses pintores, porquanto sofreram uma série de restrições: a proibição de integrarem reuniões, da comunicação na língua nativa em ambiente público, do simples ato de ir e vir, de participar de mostras no exterior ou mesmo dos salões oficiais. Com isso, todas as atividades externas – de pintura da paisagem, dos encontros para troca de informações e análise de obras – foram interrompidas, restando apenas a realização de desenhos e telas em ambientes internos, tendo como temáticas as naturezas-mortas, os retratos e os autorretratos ou, na melhor das hipóteses, o vislumbrar o mundo através de frestas, pintando o que podiam ver de suas janelas, como quintais e trechos de paisagem. Há diversos prontuários da extinta Delegacia de Ordem Social e Política de São Paulo (Deops) de artistas do *Seibi*. A maioria deles refere-se a autorizações para mudança de residência ou obtenção de salvo-condutos para movimentações profissionais. Há ainda prisões efetuadas pelo fato da conversação em língua japonesa em local público, suspeitas de espionagem ou relações com grupos esquerdistas e, ainda, processo de expulsão de estrangeiros. A comunicação visa destacar a importância do trabalho de diversos membros de *Seibi*, suas escolhas dentro das possibilidades à disposição naquele momento e, como, apesar de tudo, continuaram a desenvolver importante produção durante o período, à espera do tempo de poderem reorganizar-se como grupo artístico.

PALAVRAS-CHAVE:

Nipo-brasileiros. Segunda Guerra Mundial. Confinamento. Paisagem. Retrato.

IMAGENS:



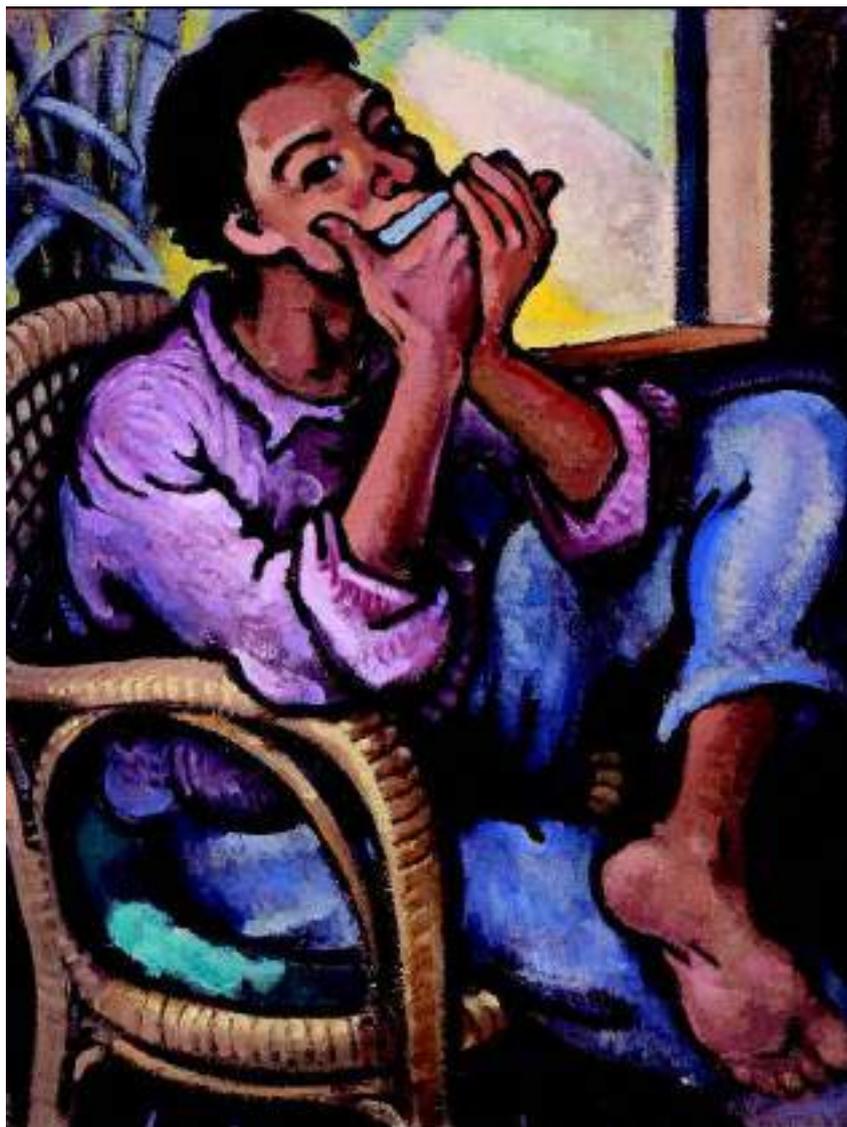
WALTER SHIGETO TANAKA: Sem título (*Nu feminino deitado*), 1945

Óleo sobre tela, 45 x 67 cm

São Paulo, Pinacoteca de São Paulo

Doação Márcio Gobbi Fernandes, 2003

Fonte: NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, 2008



TOMOO HANDA: *Retrato do pintor Tamaki*, entre 1940 e 1945

Óleo sobre tela, 65 x 54 cm

São Paulo, Pinacoteca de São Paulo

Doação São Paulo Nikkey Palace Hotel, 1986

Fonte: NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, 2008



VISCONTI: RESILIÊNCIA E ESPERANÇA

MIRIAN N. SERAPHIM¹

¹ CBHA, Projeto Eliseu Visconti /mirianseraphim@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Ao contrário dos diversos estereótipos do artista: excêntrico, boêmio, irreverente, soturno, louco ou perturbado, Eliseu Visconti recebeu, não sem motivo, os epítetos “o pintor da família” e “o pintor da alegria”. Chegou até a tentar temas explorados por movimentos de sua época, como em *A convalescente*, ou *A carta* (que ele teria intitulado a princípio “Más notícias”), porém, fiel ao seu temperamento, não passaram de pouquíssimas experimentações. Sua pintura mais famosa, a *Gioventù*, foi originalmente apresentada como *Mélancolie* em suas duas exposições parisienses, em 1899 e 1900; título que, no entanto, não resistiu ao calor dos trópicos e, na individual de 1901 no Rio de Janeiro, foi trocado por aquele que a consagrou, único da produção viscontiana no idioma materno do pintor.

O temperamento firme e positivo de Visconti, associado ao sucesso profissional em vida e à feliz experiência familiar não poderiam deixar de marcar indelevelmente a extensa produção de uma vida toda dedicada à sua arte. Mesmo que tenha vivido na França com sua família durante os sombrios anos da Primeira Guerra Mundial, fez de seus ateliês um refúgio no qual poderia continuar protegendo a si e à família de sucumbir aos horrores que os circundavam. Algumas poucas de suas composições a óleo fazem alusão direta à guerra, ainda assim, sempre introduzindo um toque de beleza, como em *Volta às trincheiras*, ou esperança, como em *Vitória de Samotrácia*.

No entanto, não se pode dizer que Visconti se acovardou diante da guerra, pois, regido pelo seu alto senso de dever, fez a travessia do Atlântico, em dezembro de 1915, para instalar pessoalmente os painéis decorativos que pintou em Paris, para o foyer do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Em abril do ano seguinte, Visconti desafiou, mais uma vez, a ameaça dos submarinos alemães para estar de volta com sua família, que ficara segura em Saint-Hubert, lugarejo próximo a Paris onde a família de sua esposa residia. Ali registrou em aquarela e desenho os poucos indícios da guerra que lá observou: prisioneiros alemães trabalhando na colheita do trigo, em 1918. Produziu neste período algumas das suas mais belas composições e participou, em 1919, do primeiro *salon* parisiense do pós-guerra com uma pintura (hoje conhecida como *Ronda de crianças*) intitulada *Les enfants jouent*.

PALAVRAS-CHAVE:

Eliseu Visconti. Pintura brasileira. Primeira Guerra Mundial.

IMAGENS:



ELISEU VISCONTI: *Volta às trincheiras*, c.1917.
Óleo sobre tela, 95 X 125 cm.
Fortaleza, Fundação Edson Queiroz.
Fonte: eliseuvisconti.com.br.



ELISEU VISCONTI: *Colhendo trigo em Saint-Hubert*, 1918.
Aquarela sobre papel, 24 x 35 cm.
Coleção particular.
Fonte: eliseuvisconti.com.br.



ELISEU VISCONTI: *Ronda de crianças*, c.1918.
Óleo sobre tela, 79,5 X 130 cm.
Niterói, Museu Antonio Parreiras.
Fonte: eliseuvisconti.com.br.



ELISEU VISCONTI ENTRE A GUERRA E AS ALEGORIAS ANA MARIA TAVARES CAVALCANTI¹

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro/ana.canti@eba.ufrj.br

RESUMO EXPANDIDO

Eliseu Visconti estava em Paris quando eclodiu a 1^a Guerra Mundial. Desde meados de 1913, preparava as pinturas decorativas para o foyer do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em seu ateliê da rua Didot, no bairro de Montparnasse. Permaneceu na França até 1920, tendo se ausentado da Europa apenas durante a viagem que fez ao Brasil quando veio instalar as pinturas na casa de espetáculos (de novembro de 1915 a abril de 1916). Portanto, sua estadia europeia abarcou todo o período da guerra. No entanto, quando vemos as obras que pintou entre 1914 e 1918, tanto as destinadas à decoração do Theatro quanto as que realizou em paralelo, a ausência de referências à guerra chama nossa atenção. Em mais de 180 trabalhos, apenas dois trazem menção clara ao conflito mundial: *Volta às trincheiras* (c. 1917) e *Vitória de Samotrácia* (concluída em 1919). Por outro lado, em seus guardados se encontravam recortes de jornais franceses com notícias do conflito; e em seus cadernos de notas, Visconti descreveu detalhadamente alguns episódios vividos com sua família em busca de local seguro, ou os cuidados que teve para proteger as telas das decorações pintadas, temendo ataques alemães a Paris.

Interessa-nos, nessa pesquisa, reler atentamente as anotações em que o artista relata o dia a dia no ateliê e o andamento do trabalho com as pinturas, passagens que são entremeadas por informações sobre os acontecimentos da Guerra. O ateliê em Paris foi um local de refúgio para o pintor em meio aos eventos dramáticos? Que reflexões sobre o conflito se destacam em seus escritos? E nas pinturas realizadas nesse período, que temas são recorrentes na produção de Visconti ao longo dos anos da guerra? Que sensações e pensamentos se expressam nas alegorias da Música, da Poesia e do Drama que povoam o foyer do Theatro Municipal do Rio de Janeiro? Estudar e analisar suas pinturas decorativas, suas alegorias, paisagens, registros de cenas do cotidiano e suas aquarelas, tendo como pano de fundo seus relatos e reflexões sobre a guerra, pode nos ajudar a compreender de que modo Visconti concebia a arte e o significado do fazer artístico tanto em sua vida pessoal quanto para a sociedade na qual estava inserido.

PALAVRAS-CHAVE:

Eliseu Visconti. Ateliê. Pinturas decorativas. Primeira Guerra Mundial. França-Brasil.

IMAGENS:



FOTÓGRAFO ANÔNIMO. *Eliseu Visconti no andaime com o painel central do foyer, Paris, c.1915.*

Fotografia PB

Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br/entre-a-franca-e-o-brasil-1901-1920/>



ELISEU VISCONTI: *Volta às trincheiras*, c. 1917.
Óleo sobre tela, 95 x 125 cm.
Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p407/>



ELISEU VISCONTI: *O Drama – Inspiração Poética – Painel lateral do foyer do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1916.*

Óleo sobre tela de lona, 400 x 600 cm.

Fonte: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p709/>



WEGA NERY: A CASA-ATELIÊ COMO REFÚGIO

JOSÉ AUGUSTO COSTA AVANCINI

CBHA/UFRGS /avancini1949@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Wega Nery (1912-2007) já artista consagrada, residente então em São Vicente, no litoral paulista, decidiu criar para si um ambiente de conforto e reclusão numa nova morada que construiu no Guarujá com projeto de Grigori Warchavchik (1896-1972), arquiteto modernista, na praia de Pernambuco. Esta nova residência foi sua casa e ateliê durante 12 anos seguidos (1972-1984). Um verdadeiro refúgio da vida agitada da cidade de São Paulo. Ali produziu boa parte de sua obra mais significativa- as paisagens imaginárias. Realização mais alta de toda a sua produção pictórica.

Wega tinha uma personalidade que irradiava calma e serenidade que contrastava com uma obra de forte impacto emocional e de intensidade afetiva na qual produzia no expectador uma experiência imediata de imagens e emoções pelos seus gestos rápidos e fortes numa aparente luta com os materiais e com a tela. O uso de cores fortes e contrastantes ativam emoções e projeções oníricas muito intensas.

Na casa-ateliê refúgio, Wega recebia seus amigos e alunos que eventualmente praticavam a pintura com ela. Ali se isolava do mundo criando um ambiente de meditação e concentração no seu trabalho. Lugar que ela chamou de Ilha Verde em alusão a um romance de Victor Hugo. Nessa ilha de paz pode produzir muitas obras e de especial interesse para sua trajetória artística. Wega tinha uma visão espiritualizada da vida e da arte e nessa confluência encontrou na abstração lírica seu caminho predileto como forma de expressão. O uso das manchas de tinta, o uso livre da imaginação, as cores intensas, tudo contribuía para o envolvimento total do espectador com a obra. Poesia. Sem palavras foi assim que muitos críticos e comentadores viram a obra de Wega, poesia dos espaços vastos, dimensões de um mundo alargado e carregado de sonhos e visões para outros mundos da imaginação. Procurar conhecer melhor a relação do espaço criativo da artista – casa-ateliê refúgio, com sua obra e o objetivo maior dessa pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE:

Wega Nery, casa-ateliê, paisagens imaginadas

IMAGENS:



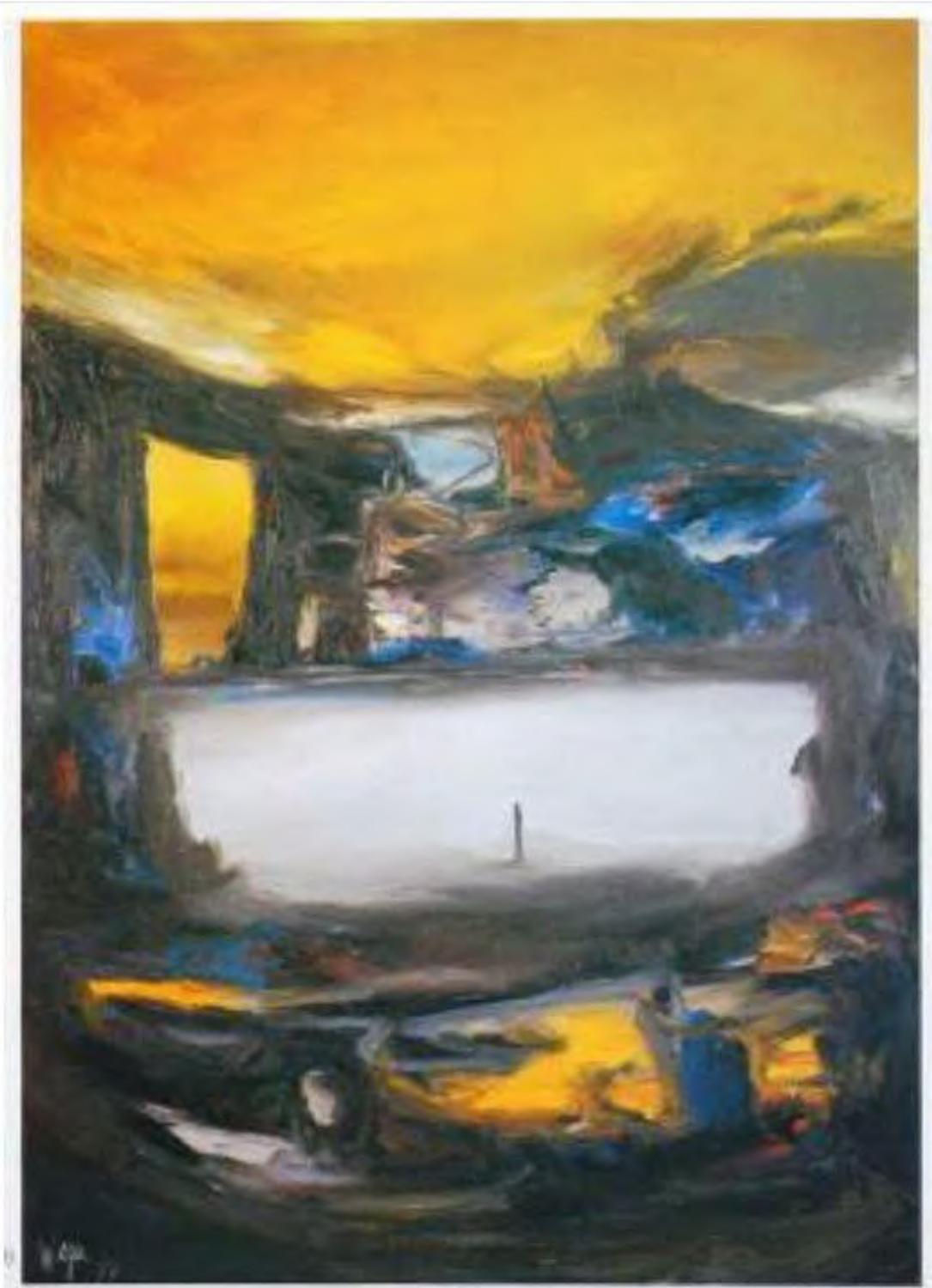
WEGA NERY EM SUA CASA-ATELIE, VILA VERDE: 1979.
Guarujá, São Paulo.

Fonte: <http://www.correioddecorumba.com.br/?s=noticia&id=22166>



WEGA NERY: ILHA VERDE, PRAIA DE OERNAMBUCO: 1972.
Guarujá, São Paulo.

Fonte: <https://docplayer.com.br/7775013-As-fases-pictoricas-de-wega-nery.html>



WEGA NERY: *Labirinto da Solidão*, 1974.
Óleo sobre tela, 70X100 cm.
Coleção particular.

Fonte: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/priscila_rosin.pdf



DILSON DIAS DE ALMEIDA E SEUS ATELIES MAGICIZADOS COMO REFÚGIOS DO MUNDO

Carolina Reichert do Nascimento¹

¹ UFBA,UFOB/reichertcarolina@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Este texto surge como um recorte, relacionado a uma pesquisa mais ampla, e tenta lançar percepções acerca das relações entre artista e suas outras ambiências que se instituem como ateliês. Intenta explorar de que modo alguns lugares, os quais estão presentes na dinâmica dos modos de vida do artista, podem reger potências que contaminam o processo artístico na escultura em madeira policromada. Do mesmo modo, o espaço de ateliê preparado ao devir artístico, mesmo que este ainda permaneça importante para as práticas artísticas, se mantém como uma encruzilhada, nesse caso, encontro de outros lugares praticados onde se assenta a resultante das forças vivenciadas na mata, no boteco e no terreiro. Se aproximar das vivências nesses ambientes elencados por Dilson Dias de Almeida, um escultor baiano de oitenta anos mais conhecido como Mestre Nêgo, evidenciados nas várias entrevistas realizadas com o escultor, é permear o cruzo das trocas que se instauraram por meio desses espaços diversos, mas que provocam não apenas modelos de macumbagem diante das vivências, como também propoem várias perspectivas de driblagem em relação às tentativas de seu silenciamento. Enquanto ato de macumba, essas experiências do escultor possibilitaram que ele se furtasse de ter que, constantemente, se transformar em carranca para poder se defender das frequentes intolerâncias, social e religiosa, sofridas ao longo da vida e que, algumas delas, vieram a marcar seu corpo físico. Em contraponto a esse projeto de banimento do mundo, o escultor vive e recria seu outro mundo em paralelo que, por intermédio da linguagem escultórica na qual Dilson tratou de uma pulverização da sua produção artística em tantos temas, se direciona a uma magicização das dimensões imaginárias que foram provocadas pelas experiências naqueles “ateliês”. Com isso, caboclos, Zé Pilintras, sereias, e também a Caipora e o Saci, trazem em si, cada um, as vivências do escultor como propostas figurativas de um mundo próprio ao escultor. Assim, o feitiço exercitado nesses outros ateliês elabora novos e amplos mundos magicizados que permitem sobreviver em meio à violência causada pelo mundo físico.

PALAVRAS-CHAVE:

Dilson Dias de Almeida/Mestre Nêgo. Escultura. Macumbagem. Imaginário magístico.

IMAGENS:



DILSON DIAS DE ALMEIDA, MESTRE NÊGO: Nêgo d'agua, 2021.
Escultura em madeira policromada, 1,50 X 36 X 37 cm.
Acervo do artista.
Fonte: Autora.



DILSON DIAS DE ALMEIDA, MESTRE NÊGO: Caipora, s.d.
Escultura em madeira policromada, 58 X 20 X 23 cm.
Acervo do artista.
Fonte: Autora.



DILSON DIAS DE ALMEIDA, MESTRE NÊGO: Bicho de 7 cabeças, c.2016.

Escultura em madeira policromada, 51 X 27 X 26 cm.
Acervo particular.
Fonte: Autora.



ARTISTAS FRANCESES E O BRASIL COMO REFÚGIO: O ATELIÊ COMO ESPAÇO DE ÊXITOS E DESVENTURAS

ELAINE DIAS¹

CBHA-UNIFESP/elaine.dias@unifesp.br

RESUMO EXPANDIDO

Durante o século XIX, o Brasil e, especialmente, o Rio de Janeiro, atraiu a atenção de artistas estrangeiros em passagens breves ou mais duradouras, estabelecendo-se em ateliês. Entre eles, artistas franceses com produções nos mais diversos gêneros artísticos e suportes encontraram espaço, realizando propagandas de suas atuações na imprensa, encomendas públicas e privadas, exposições e atraindo igualmente a atenção da crítica. Nem todos, porém, tiveram o mesmo destino. Se alguns obtiveram êxito durante seus períodos de permanência e trabalhos em seus ateliês, outros encontraram um destino pouco glorioso, falecendo quase no anonimato ou acometidos por doenças ou distúrbios psíquicos. Nesta comunicação, pretendemos explorar alguns desses casos, a partir da pesquisa publicada sobre os artistas franceses no Rio de Janeiro entre os anos de 1840 e 1884. O caso de maior sucesso parece ter sido o de Auguste Petit. Artista versátil, transitando entre a retratística, a paisagem e a natureza-morta, Petit foi um dos maiores pintores de retrato do fim do período imperial e das primeiras décadas da República. Com encomendas privadas, públicas, exposições individuais, diversos alunos e alunas expando nas Exposições Gerais de Belas Artes, Petit realizou mais de 3000 retratos, conquistando os elogios da crítica, mas também muitas considerações negativas sobre suas produções. Anos antes, François-René Moreaux também teve uma estadia positiva no Brasil, produzindo obras importantes para a história da arte brasileira, abrindo e dirigindo escolas de arte, entre outras atividades. Se Moreaux e Petit conquistaram reconhecimento social e político, não foi o caso de outros artistas. O pastelista Jean-Baptiste Borely morre praticamente no anonimato em Minas Gerais, entregue ao alcoolismo. O pintor de paisagem Gustave James falece no Hospital d. Pedro II quase como indigente, vítima de doença mental. Já Émile Rouède transitou pelos dois lados. Teve sucesso em sua vida artística e cultural, produzindo e escrevendo sobre arte e teatro, mas morreu em Santos depois de uma passagem por Minas Gerais, no exílio do ateliê após enfrentar problemas políticos no Rio de Janeiro. Pretende-se, nesta comunicação, analisar alguns desses casos, explorando a ideia do Brasil como refúgio e dos ateliês no Rio de Janeiro com palco de êxitos e desventuras.

PALAVRAS-CHAVE:

Artistas Franceses. Século XIX. Rio de Janeiro. Ateliês.



HENRIQUE JOSE DA SILVA (1773-1834): RETRATO EM TEMPOS CONVULSOS

PATRICIA DELAYTI TELLES¹;

¹ Centro de Estudos em Arqueologia, Arte e Ciências do Patrimônio da Universidade de Coimbra [/pat2telles@gmail.com](mailto:pat2telles@gmail.com)

RESUMO EXPANDIDO

Antes de chegar ao Brasil, onde seria diretor da Academia Imperial, o pintor Henrique José da Silva (1773-1834) desenvolveu carreira em Portugal, durante um dos períodos mais sombrios da sua história. Após a breve “Guerra das Laranjas” de 1801, a primeira de três invasões francesas levou à fuga da corte para o Brasil em 1807. Sucederam-se outras duas incursões dos exércitos napoleônicos, em 1809 e 1810, seguidas por um governo provisório inglês, e finalmente uma crise política, em 1820, que forçou o retorno do rei. Entregues à própria sorte, sem qualquer sistema de apoio institucional, os artistas dependiam para sobreviver, não só da própria arte, mas da sua capacidade de estabelecer alianças pessoais, manter clientes e protetores. Conseguiram-no graças ao seu talento, sem dúvida, mas também ao apoio de familiares e ao seu traquejo pessoal - dom que parece ter faltado ao futuro diretor da Academia Imperial brasileira.

Na elaboração dessas estratégias, a pintura do retrato era fundamental, e malgrado as adversidades, Henrique José da Silva obteve algum sucesso em Lisboa graças a obras “de circunstância”. Aproveitando as oportunidades oferecidas por um amigo negociante, que o empregava regularmente, baseou a sua carreira inicial na pintura de retratos e alegorias políticas, hoje quase desconhecidos no Brasil, muitos dos quais integravam obras de natureza efêmera, para festividades populares, celebrando a causa “portuguesa”. Com o apoio do amigo, divulgava-os através de folhetos impressos e gravuras.

Alcançara certa fama quando, por volta de 1819, trocou Lisboa pela capital carioca do novo Reino Unido com Portugal. Talvez não tivesse outra saída, talvez, à distância, a imagem de um país tropical, próspero e pacífico, encarnasse a promessa de uma vida melhor.

Infelizmente, embora fiel à sua estratégia de contribuir na construção e divulgação de uma iconografia política, agora a serviço do novo imperador brasileiro, a sua decisão mergulhou-o novamente em ambiente hostil. Perseguido e perseguido pelo francês Jean Baptiste Debret (1768-1848), que um fado contrário também trouxera ao Rio de Janeiro, atravessou frustrações e contratempos até que a morte o levasse em 1834, durante a crise anti-lusitana que sucedera à partida de D. Pedro I para Portugal.

Sem ter descansado em vida, deixaria, após a morte, um nome manchado, uma obra dispersa, e uma reputação aos pedaços que só o século XXI saberia rever.

PALAVRAS-CHAVE:

Academia Imperial de Belas Artes. Brasil. Portugal. Retrato. Arquitetura efêmera.

IMAGENS:



HENRIQUE JOSE DA SILVA: *Retrato equestre do General Beresford*, 1811.

Óleo sobre tela, 89 X 66 cm.

Lisboa, coleção particular.

Fonte: Fundação Gaudium Magnum



HENRI MATISSE: UM MODO DE HABITAR PELOS “PAPIERS DÉCOUPÉS”

YASMIN ELGANIM VIEIRA¹

¹ Universidade Federal de Minas Gerais / yasminelganim@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

O início e o fim da relação com a arte do artista francês Henri Matisse (1869-1954) se tocam. Matisse iniciou-se no campo artístico na década de 1889 quando, devido a uma crise de apendicite, sua mãe lhe presenteou com pincéis e tintas para se distrair enquanto estava enfermo. Um acontecimento que se desdobrou como um destino, porque fez com que ele abandonasse sua carreira jurídica para se dedicar à pintura. No período final de sua vida, em 1941, Matisse ficou novamente acamado após uma cirurgia em decorrência de um câncer abdominal. O artista sofreu danos nos músculos abdominais e permaneceu confinado à cama na maior parte do tempo, limitado fisicamente em seus últimos anos.

Se inicialmente estar acamado o levou à pintura, no final essa limitação o conduziu ao ápice de sua arte. Com uma prática de recorte, conhecida como “*papiers découpés*”, Matisse esculpiu a pintura. Pintou com aquarela papéis e depois os talhou, por meio da tesoura, com formas do vegetal ao abstrato. Um ato que uniu a cor e a linha, e demonstrou sua capacidade de se redimensionar de frente a um período crítico e de aproveitar o fim para buscar sua própria expressão artística.

Mais do que em outro período, estar acamado no fim da vida fez com que o artista se apropriasse do seu entorno. O espaço interior e o suporte arquitetural da pintura já eram preocupações suas, mas a limitação física fez Matisse habitar suas obras. Ao abolir a moldura e espalhar os recortes pelos cômodos de sua casa-ateliê, no “*Hôtel Régina*” em Nice, ele estava vivendo dentro de sua arte. Ao mesmo tempo em que a criava, Matisse estabeleceu um modo de vitalizar o seu ambiente que passou a ser o seu cotidiano, fazendo-o aberto e em constante mutação: uma expansão infinita de espaço, uma plasticidade contínua. Tornou-se seu próprio espectador, integrado na composição da obra a sentir sua totalidade. E alcançou, singularmente, no espaço real, o aspecto decorativo como envolvimento, que sempre buscou em seus planos pictóricos. A sua casa-ateliê se fez seu mundo, sua reentrância e seu espaço de experiência artística.

Assim, esta comunicação pretende discutir o que representou para Matisse os “*papiers découpés*” como um modo de habitar e viver a cor num período crítico. Em que medida o seu espaço deu sentido à sua obra e a sua obra deu sentido ao seu espaço? Em qual(is) espécie(s) de espaço a ser habitado os recortes engendraram? Como Matisse evocou, por meio deles, o decorativo e a plasticidade contínua?

PALAVRAS-CHAVE:

Matisse. Casa-ateliê. *Papiers découpés*. Habitar.

IMAGENS:



LYDIA DELECTORSKAYA: *Matisse no Hôtel Régina, Nice, 1952.*
Fonte: moma.org.



LYDIA DELECTORSKAYA: *As paredes do quarto de Matisse no Hôtel Régina, Nice, 1952.*
Fonte: moma.org.



HÉLÈNE ADANT: A obra "*La piscine*" no *Hôtel Régina*, Nice, 1953.
Fonte: moma.org.



O ATELIÊ CRIATIVO DE SERGIO MACHADO

Marilia Andrés Ribeiro/UFMG
marilia.andres@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Proponho discutir o ateliê do artista como estratégia de sobrevivência diante da pandemia e também diante da vida, tomando como exemplo o ateliê do artista Sergio Machado.

Sergio Machado é um artista mineiro que atua no cenário das artes visuais desde os anos de 1980, dedicando-se aos projetos conceituais, ao desenho, à escultura e à produção de objetos de madeira, ferro e pedra.

Ele nos conta que tinha uma molduraria com grande sucesso no mercado de arte de Belo Horizonte, produzindo molduras especiais que eram verdadeiras obras de arte. O sucesso e o excesso de trabalho propiciou-lhe um enfarte e uma internação de 15 dias no CTI de um hospital da cidade.

Sobrevivente daquela crise, que quase o levou à morte, resolveu abandonar as molduras e dedicar-se à criação artística. Desde então, o fazer artístico tornou-se imperativo enquanto estratégia de sobrevivência do corpo e da alma do artista. E o ateliê de arte tornou-se o lugar propício ao desenvolvimento de sua produção artística.

Ali, na sua casa/ateliê, situada no bairro Bonfim, em Belo Horizonte, diante de uma paisagem panorâmica da cidade, o artista/artesão desenvolve seus projetos, suas esculturas e objetos. Ali, ele também recebe seus amigos para uma roda de conversa, onde discutem arte, política, mercado e os desafios da vida cotidiana.

Sempre atuante, Sergio Machado salienta a importância da micropolítica ambiental e tem desenvolvido projetos de denúncia contra a destruição da natureza e do planeta, a exemplo da intervenção que realizou em frente ao Museu da Vale, em Belo Horizonte, logo após o desastre sócio ambiental ocorrido na região de Mariana.

Durante a pandemia Sergio Machado tem se concentrado na produção artesanal de esculturas em madeira e pedra, bem como de desenhos e pinturas cujo tema é a pedra, que ele considera o elemento estruturante do planeta Terra.

No início da pandemia realizou, com a participação de “alados”, uma proposta de ocupação do espaço do coletivo *Asa de Papel Café&Arte* com a exposição híbrida *Um metro e meio*, que aconteceu dentro e fora da pequena Galeria e também no espaço virtual, através do instagram e do face-book.

O ateliê de Sérgio Machado nos mostra duas facetas de sua arte: a do artesão que domina a matéria bruta – a madeira, a pedra, o ferro - transformando-a em arte e a do artista conceitual que propõe uma ação micropolítica ao seu redor, potencializando a discussão sobre questões contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE:

Ateliê. Artista. Contemporâneo Sergio Machado

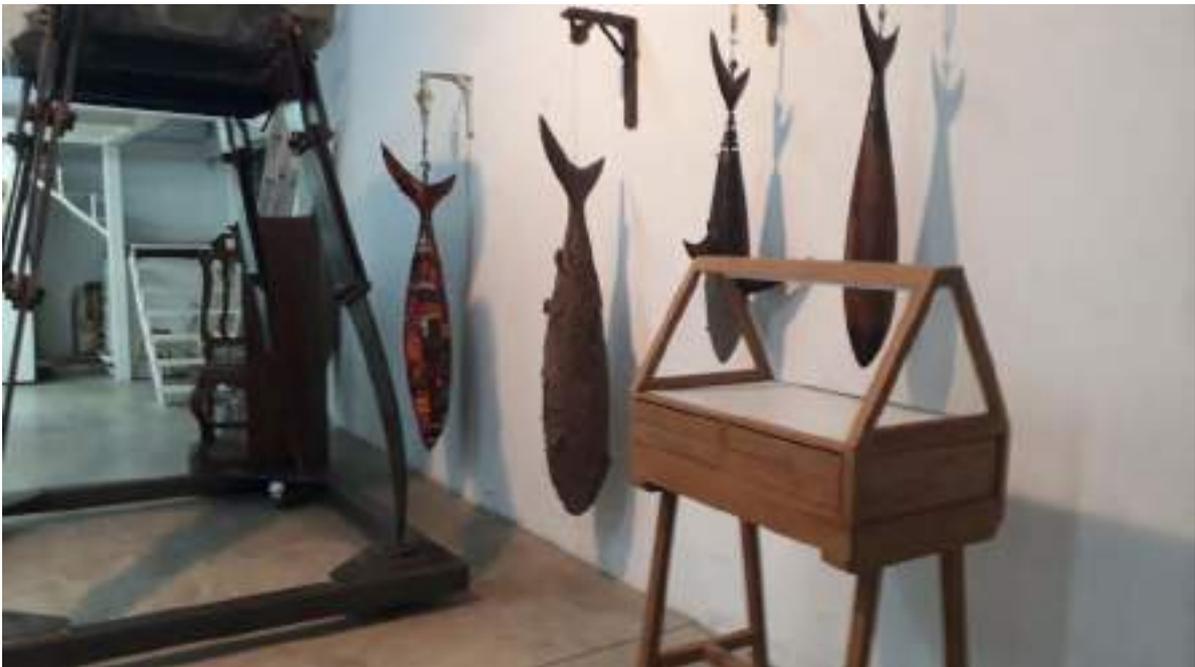
IMAGENS:



SÉRGIO MACHADO.
Ateliê, Belo Horizonte, 2021.



SÉRGIO MACHADO; *Pedra*, acrílica sobre tela, 2021. Belo Horizonte, 2021.



SÉRGIO MACHADO.
Ateliê, Belo Horizonte, 2021.



O ESPAÇO INTERNO: CLÓVIS MARTINS COSTA NA CASA-ATELIÊ

NEIVA MARIA FONSECA BOHNS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS, RS

RESUMO EXPANDIDO

Este trabalho pretende discutir a utilização do espaço do ateliê como lugar de criação, de concentração, de reflexão, de armazenamento de informações visuais e verbais, e de recuperação de ideias, a partir das experiências recentes do artista-pesquisador Clóvis Martins Costa (Porto Alegre, 1974).

A metodologia de trabalho utilizada pelo artista, em tempos de normalidade, envolve caminhadas às margens dos rios e lagoas, observações, anotações, registros fotográficos digitais, impregnação de elementos orgânicos e minerais em tecido de algodão e, finalmente, pintura sobre os suportes sensibilizados, que passam por um processo prévio de fixação. Os resultados são pinturas “combinadas”, que carregam vestígios materiais dos lugares onde foram produzidas.

Tais procedimentos vinham sendo desenvolvidos desde os anos 2000, num ambiente muito conhecido do artista: a Praia de Ipanema, às margens do Lago Guaíba, em Porto Alegre, RS, local onde viveu desde a infância até a idade adulta. Os trabalhos realizados naqueles anos geraram uma dissertação de Mestrado e uma tese de Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAVI-UFRGS). Quando ingressou no quadro docente do Centro de Artes da UFPel, instalou seu ateliê e passou a residir com a família às margens da Lagoa dos Patos, na Praia do Laranjal, Pelotas, RS.

Durante o período da pandemia de COVID19, o espaço do ateliê funcionou como local de recuperação das memórias, de “mergulho”, de “garimpo”, de “escavação”, de reencontro com as ideias abandonadas, que ajudaram a formar a base do conjunto de obras realizadas para a exposição “*A espessura do tempo*”, em cartaz no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, RS, de 07 de dezembro de 2021 a 09 de janeiro de 2022.

Como grande parte do trabalho tem como base as experiências vividas, (registradas mentalmente, em anotações e em fotografias), o período de confinamento fez com que o artista recorresse aos materiais já preparados, que aguardavam a possibilidade de utilização. Rolos de tecido de algodão com imagens impregnadas foram desfeitos, em busca de imagens que pudessem servir como base para as novas pinturas. O ateliê, assim, cumpre sua função de

arquivo e reservatório de ideias e de projetos que servem como base para as novas produções.

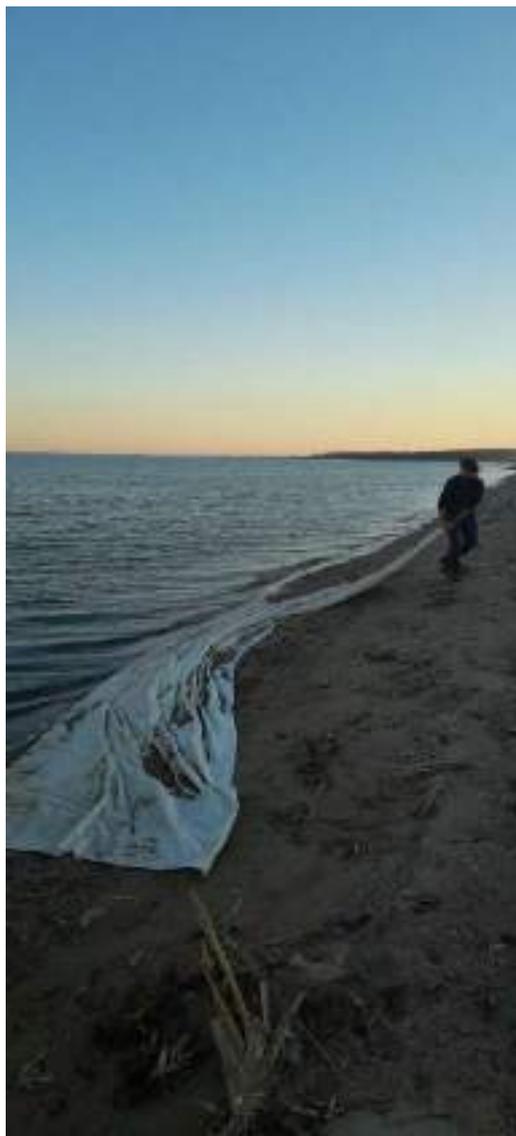
PALAVRAS-CHAVE:

Ateliê. Observação da natureza. Fotografia. Pintura. Clóvis Martins Costa.

IMAGENS:



CLÓVIS MARTINS COSTA
Registro de processo de trabalho, 2021.
Praia do Laranjal, Pelotas, RS.
Fotografia: Lizângela Torres.



CLÓVIS MARTINS COSTA

Registro de processo de trabalho, 2021.

Praia do Laranjal, Pelotas, RS.

Fotografia: Lizângela Torres.



CLÓVIS MARTINS COSTA

Registro de processo de trabalho no ateliê, 2021.

Praia do Laranjal, Pelotas, RS.

Fotografia: Lizângela Torres.



MERGULHO EM SOLIDÃO COLETIVA: DA SÉRIE OFÉLIAS ÀS REFERÊNCIAS À PANDEMIA NO BRASIL

MARTHA WERNECK DE VASCONCELLOS¹

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro /martha.werneck@eba.ufrj.br

RESUMO EXPANDIDO

O texto aborda questões vinculadas ao processo criativo da artista e professora de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ, Martha Werneck, suas vivências e produção em ateliê particular ao longo da pandemia de COVID19 no Brasil.

Desde o ano de 2016 Werneck trabalha um conjunto de pinturas figurativas, fruto de pesquisas acerca da estética e de processos do século XIX, intitulada Pequenas Ofélias e Icebergs. Nelas, a personagem suicida Ofélia da obra Hamlet, de William Shakespeare, figura como referência, avatar para autorretratos e retratos de mulheres, todas conhecidas e próximas da pintora. Nas obras dessa série, formada por retratos em tamanho natural, pequenas paisagens e objetos, Werneck busca trazer à tona aspectos pessoais da história de cada retratada em fusão com um suicídio simbólico que, por sua vez, resulta em um possível renascimento. O luto, o abandonar-se e a melancolia tomada como conceito freudiano, impulsionam a descoberta de si através do próprio ser mulher, simbolizado pelo elemento das águas e da natureza. Influenciada pelo imaginário da fenomenologia de Gaston Bachelard, a artista busca trabalhar com metáforas que aludem às questões de gênero, tendo como foco mulheres sobreviventes que buscam se reinventar e fundar novos modos de estar no mundo através de suas atividades artísticas e de sua sensibilidade para o feminino individual e coletivo.

Durante o momento pandêmico a pintora deu continuidade ao trabalho que vinha desenvolvendo, conduzida por uma poética já em fluxo que evidencia um período anômico. Assim, a produção de Martha Werneck convergiu com os sentimentos coletivos de isolamento, solidão e necessário recolhimento que, contraditoriamente, foram permeados pela avalanche de informações advindas do universo midiático. Um mundo conectado, repleto de acontecimentos políticos, ameaças, inseguranças e novos modos de relacionar-se remotamente, através de dispositivos digitais, transparece em suas pinturas em que a solidão e a coletividade se conectam. Com isso, a série que vinha desenvolvendo anteriormente desdobrou-se, redirecionada a campos simbólicos que incluíram de modo específico questões vinculadas à pandemia. O artigo traz à tona como eventos políticos e que atingiram a coletividade ressoaram nas pinturas realizadas durante o período, analisando narrativas e figurações que revelam introspecção, incoerências, silenciamentos, desmonte, angústias e fragilidades coletivos.

PALAVRAS-CHAVE:

Pintura. Melancolia. Feminino. Pandemia. Política.

IMAGENS:



MARTHA WERNECK: *Ofélia Gamer: o jogo da morte.*

Retrato de Remieroxx como Ofélia, Série Quarentena 2020.

Óleo sobre painel de madeira. Três módulos de 60x80cm, 2020.

Fonte: Artes Visuais 2019+2020 Petrópolis [livro eletrônico] Curadoria Claudio Partes.

ISBN 978-65-994358-0-5

https://issuu.com/claudiopartes/docs/catalogo_artes_visuais_petropolis_2019-2020 (visitado em 14 de julho 2021).



MARTHA WERNECK: *Trinta mil em suas mortalhas*, *Série Quarentena 2020*
Acrílico dourado e óleo sobre tela. Díptico, 100x150cm cada, 2019-2020.
Fonte: acervo da autora.



MARTHA WERNECK: *A Namoradinha do Brasil paira sobre Manaus, Série Quarentena 2020.*

Óleo sobre madeira entelada (gaveta de mapoteca). Dimensões 117x75,5cm, 2020.

Fonte: Artes Visuais 2019+2020 Petrópolis [livro eletrônico] Curadoria Claudio Partes.

ISBN 978-65-994358-0-5

https://issuu.com/claudiopartes/docs/catalogo_artes_visuais_petropolis_2019-2020 (visitado em 14 de julho 2021).



DAS SOMBRAS DE SEGALL: A PRODUÇÃO DE LUCY CITTI FERREIRA

NERIAN TEIXEIRA DE MACEDO DE LIMA

¹ Universidade Estadual de Campinas, IFCH /nerianteixeira@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Lucy Citti Ferreira (1911-2008), professora, pintora e gravadora produziu junto a Lasar Segall entre 1935 e 1947. A superficial similaridade entre as produções da artista e a do pintor lituano foi o suficiente para que a crítica do período imputasse à sua fatura a ideia de subproduto. Tendo vivido sua infância e juventude entre Itália e França, Lucy regressa ao Brasil em 1935, após mostras no *Grand Palais* e no *Salon de Tuileries*, acumulando passagens por importantes centros de formação como a *École Régionale de Beaux-Arts* do Havre ou a *École Nationale de Beaux-Arts* de Paris, seguidas de diversas premiações. Lucy é apresentada a Segall por intermédio de Geraldo Ferraz, autor de críticas que destacam o trabalho da jovem pintora. A partir de então, a colaboração que se iniciou entre os artistas consagrou Lucy como aluna e modelo de Segall. É seu o rosto e as mãos que figuram em uma série de estudos produzidos pelo artista lituano. Contudo, objeto, mais do que sujeito, seus retratos tornaram-se mais célebres que suas obras. A crítica, também como fizera com Yolanda Mohalyi na década de 1940, insistira na influência do pintor lituano; destacam-se os adjetivos “feminina” e “delicada” empregados para justificar a suposta inferioridade de suas obras. Se, de um lado, sua produção foi entendida como um subproduto, de outro, parte dela adentrou o mercado de arte – sedento por obras de Segall – e confundiu-se com a produção do artista lituano, caso documentado por Lisette Lagnado em sua coluna no jornal Folha de São Paulo em 1991. O episódio revela, para além da inconsistência da crítica daqueles anos, o quão pouco se sabe sobre o vocabulário artístico de Lucy. Isto posto, a presente proposta soma-se às escassas iniciativas de revisão de sua obra, motivadas pela perspectiva feminista, com destaque para a mostra Lucy Citti Ferreira, exibida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2013, e tem por objetivo lançar um novo olhar sobre a produção da artista. Parte-se da hipótese de que sua produção, obliterada pela notoriedade de Segall, não foi estudada em sua singularidade de estilos e temas.

PALAVRAS-CHAVE:

Lucy Citti Ferreira. Mulheres Artistas. Lasar Segall. Modernismo.



ON NE PASSE PAS: O ESCULTOR MODESTINO KANTO DIANTE DA GRANDE GUERRA

ALBERTO MARTÍN CHILLÓN¹

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro / albertomchillon@eba.ufrj.br

RESUMO EXPANDIDO

O escultor brasileiro Modestino Kanto (1889-1967) apresentou na Exposição Geral de Belas Artes de 1918 sua escultura *On ne passe pas*, uma alusão direta à situação vivida na Europa com a I Guerra Mundial. O escultor representa a resistência francesa como um guerreiro gaulês, que lhe rendeu grande atenção da crítica e o Prêmio de Viagem à Europa, onde estudaria com Paul Landowsky. Após a sua volta ao Brasil conjugaria seu labor como professor no Liceu de Arte e Ofícios com uma produção considerável, destacando obras como o monumento ao marechal Deodoro da Fonseca, sua participação no atual Palácio Tiradentes ou diversos grupos para a Avenida Central, no Rio de Janeiro. No entanto, a historiografia tem se dedicado pouco à figura deste importante artista; por essa razão, propomos nesta comunicação um estudo de caso da obra *On ne passe pas* e sua original proposta.

Por uma parte, recolhemos e analisamos as críticas do período, ao mesmo tempo que reunimos testemunhos gráficos da obra, hoje desaparecida, e procuramos o impacto que o conflito bélico provocou nas salas da Exposição. Por outra parte, num nível formal e iconográfico, constatamos como o escultor mostra seu conhecimento da tradição clássica, atualizando a figura do gaulês, entendida através das representações francesas oitocentistas de líderes como Vercingetorix, mas também próximo das comemorações de caráter mais classicista da batalha de Verdun.

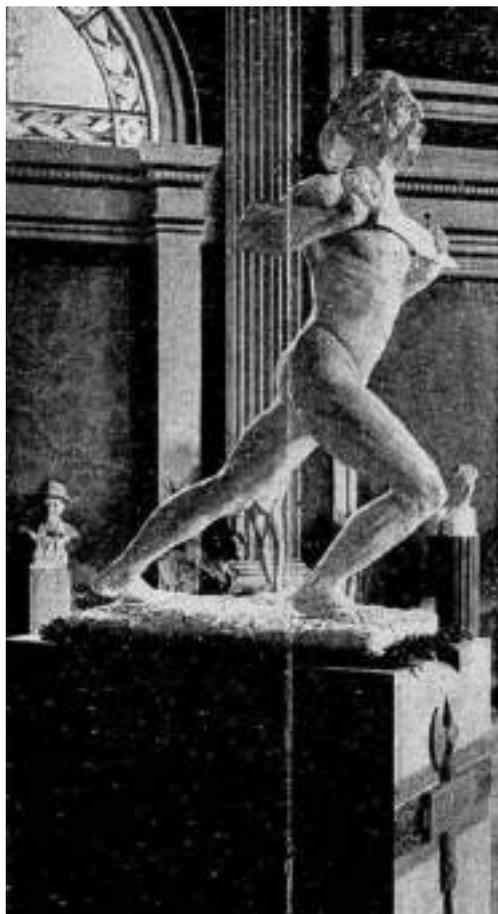
Através desta obra procuramos também compreender melhor a escultura do período, especialmente as propostas que, como esta, se afastam dos movimentos modernos, e transitam por outros caminhos com diversas experiências, que merecem ser entendidas e valorizadas individualmente, fora de uma generalização guiada por conceitos como acadêmico ou classicista.

Ao mesmo tempo, abordamos a primeira etapa de Modestino Kanto, desde seus inícios como estudante, sua trajetória na Escola Nacional de Belas Artes, prestando especial atenção ao período em que passou em Paris, sua produção, relações e importância para sua personalidade artística.

PALAVRAS-CHAVE:

Modestino Kanto. Escultura. Escola Nacional de Belas Artes. Exposição Geral de Bellas Artes. I Guerra Mundial.

IMAGENS:



MODESTINO KANTO: *On ne passe pas*, 1918. Gesso, medidas desconhecidas. Localização ignorada.

Fonte: Revista da Semana, ano XIX, n. 29, 24 ago. 1918.



UM OLHAR SOBRE OS OFÍCIOS DA MADEIRA, ENTRE OS SÉCULOS XVIII-XIX, NO CONTEXTO LUSO-BRASILEIRO

Isabela Torres Rodrigues

Universidade Federal de São Paulo/rodriguesisabelatorres@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

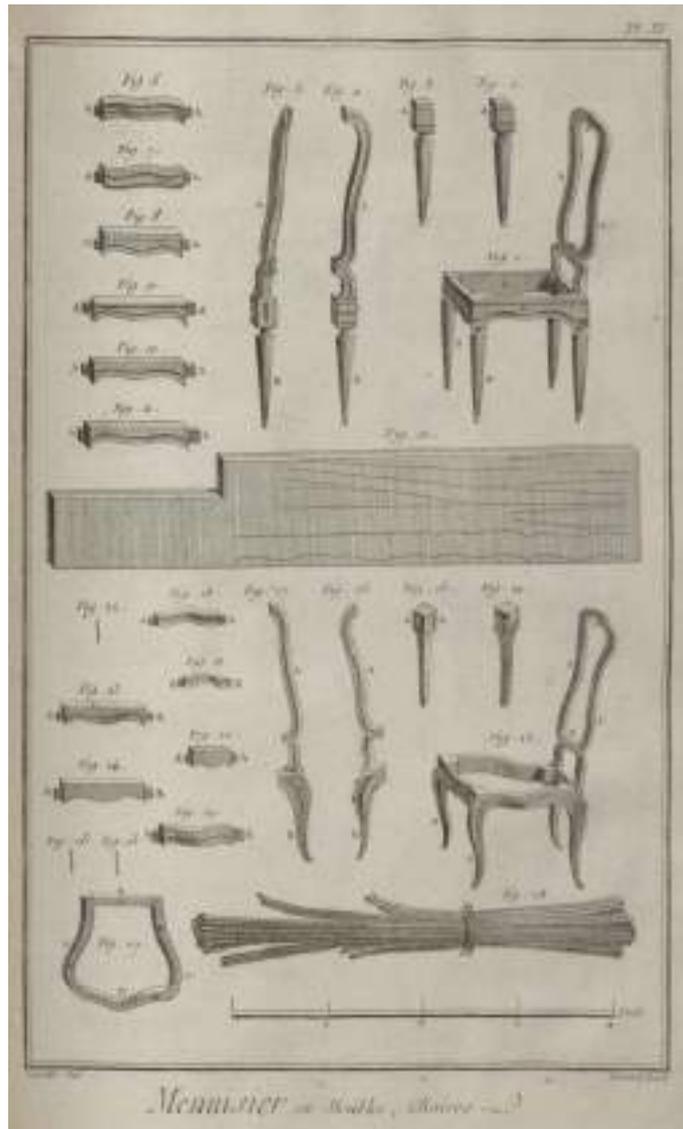
Os conhecimentos intelectuais e práticos fazem parte de uma lógica própria. O fazer manual do século XVIII estava estritamente ligado com o ensino intelectual para a formação de novos artífices. Contudo, na virada do século (XIX), essa tradição de ensino e de produção é colocada em risco com o surgimento da Revolução Industrial e sua mentalidade em produzir cada vez mais. Nesta comunicação procuraremos transmitir algumas ideias sobre como os artífices resistiam aos avanços da Revolução Industrial, para o não comprometimento e defesa de seus conhecimentos. A luta sempre foi uma constante para esses artistas, antes, a busca pela valorização de seus trabalhos, e depois a luta pela sobrevivência das técnicas tradicionais da Carpintaria e de outros ofícios.

Com obras, como *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, de Denis Diderot e Jean le Rond D'Alembert; *Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico...*, de Raphael Bluteau; e *Guide du charpentier et du menuisier des villes et des campagnes, contenant tous les détails de la charpente en bois et en fer, avec grand nombre d'exemples, par Pioche...* précédé de *la Théorie de la force des bois, par E. Debrun...*, de E. Debrun Pioche, mostraremos como esses livros foram partes fundamentais da resistência dos ofícios mecânicos durante a transição para o sistema industrial. E trabalharemos com imagens das pranchas disponíveis para um maior esclarecimento sobre as técnicas, ferramentas e construções destes artefatos. Além de explorar como essas obras vieram e se repercutiram no Brasil, também iremos constatar em que medida esses manuais sofreram mudanças, ao mesmo tempo que em Portugal. Por fim, uma maior visibilidade desses acontecimentos na História da Arte, poderá contribuir com respostas para os movimentos atuais que lutam para a volta de técnicas artesanais tradicionais.

PALAVRAS-CHAVE:

Trabalho manual. Luso-brasileiro. Século XVIII. Século XIX. Ofícios da madeira.

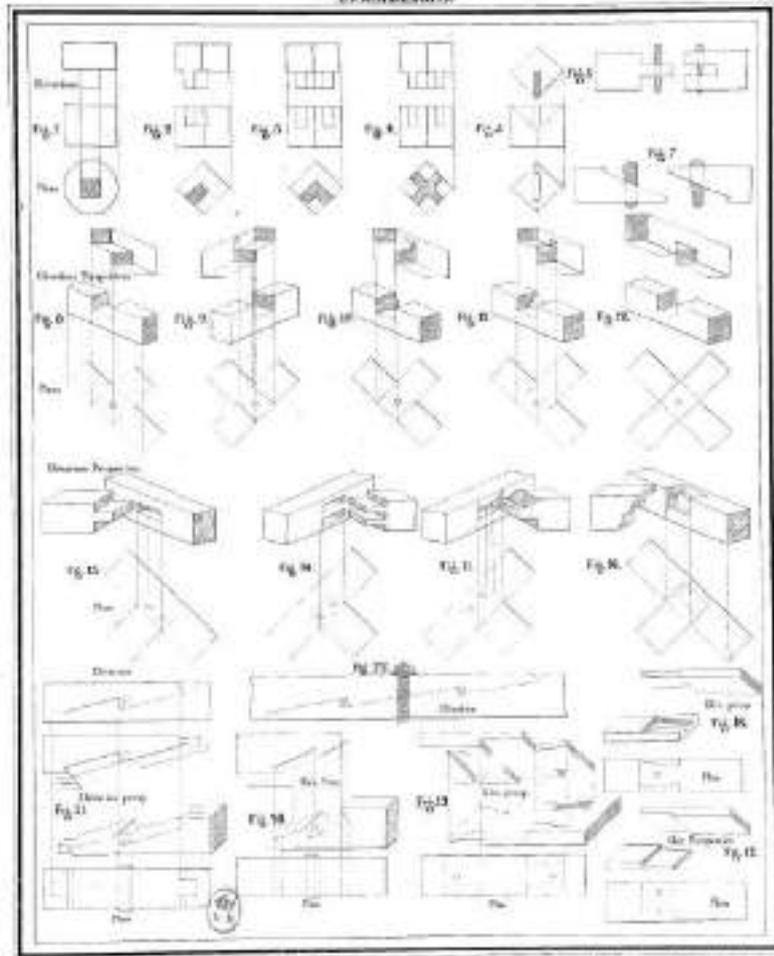
IMAGENS:



Denis Diderot e Jean le Rond D'Alembert. *Menuisier En Meubles | Planche IV.* 1751-72
 Chicago, Universidade de Chicago
 Fonte: encyclopedie.uchicago.edu/

ASSEMBLAGES.

PL.



E. Debrun Pioche. *Guide du charpentier et du menuisier des villes et des campagnes, contenant tous les détails de la charpente en bois et [...]* | *Assemblages.* 1846
 Paris, Biblioteca Nacional da França
 Fonte: bnf.fr/fr



ORIXÁS NA PINTURA: ESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA NO AUTO EXÍLIO DE ABDIAS NASCIMENTO

Rodrigo Rafael Gonzaga¹

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Bolsista CAPES / novo.gonzaga@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Esta pesquisa busca analisar o período de auto exílio do curador e artista afro-brasileiro Abdias Nascimento, entre 1968 e 1981, período em que viveu nos Estados Unidos. A ditadura militar, instalada no Brasil com o golpe de 1964, impôs ao país um regime de exceções e truculências políticas. Assassinatos, sequestros, torturas, cassações, prisões, estupros, corrupção e invasões domiciliares se tornaram ações endossadas pelo Estado para a manutenção do regime. Abdias, que tantas vezes já fora preso por sua incansável militância de denúncia do racismo brasileiro, que questionava e desmascarava o “mito” da democracia racial, passou a ser alvo dos serviços de inteligência da ditadura, e, por ter vários inquéritos acumulados, se vê forçado a fugir de seu país. No mesmo ano em que funda o Museu de Arte Negra no Rio de Janeiro, em 1968, é convidado pela Fairfield Foundation para uma série de palestras nos Estados Unidos, ocasião conveniente para se antecipar ao expurgo político do governo militar brasileiro e se auto exilar, como estratégia de sobrevivência e internacionalização de sua luta. Sua prática como pintor e sua criação artística visual se intensificam nesse período, ao mesmo tempo que se relaciona e cria suas redes no mundo das artes. Sua “orixalidade”, presente em seus quadros, é aqui tomada como seu procedimento de se manter ligado a suas raízes, criando um universo estético particular dos valores da cultura religiosa afro-brasileira. Suas pinturas tanto podem ser interpretadas por um enredo mítico de obrigações ritualísticas, como pela criação artística de símbolos significantes ao espectro das culturas africanas no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE:

Orixás na pintura, Estética negra, História da arte afro-brasileira

IMAGENS:



ABDIAS NASCIMENTO: *Padê de Exú*, 1988
Acrílico sobre tela, 150 X 100 cm
Rio de Janeiro, IPEAFRO
Fonte: ipeafro.org.br



ABDIAS NASCIMENTO: *A dupla personalidade de Oxumaré*, 1971
Acrílico sobre tela, 40 X 60 cm
Rio de Janeiro, IPEAFRO
Fonte: ipeafro.org.br



ABDIAS NASCIMENTO: *O pássaro mítico*, 1973
Acrílico sobre tela, 30 X 30 cm
Rio de Janeiro, IPEAFRO
Fonte: ipeafro.org.br



OS GONFALONES DE BENEDETO BONFIGLI: QUANDO O PASSADO NOS TOMA DE ASSALTO NO PRESENTE

SANDRA MAKOWIECKY ¹

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina /sandra.makowiecky@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Sob o tema “Arte em tempos sombrios”, a sessão temática “O Ateliê como refúgio e estratégia de sobrevivência” trata do uso dos espaços de trabalho dos artistas plásticos e visuais (sejam ateliês, oficinas, estúdios, gabinetes), como lugares de reflexão, produção, resistência e resiliência durante os períodos de crise. Realizei uma viagem a Perugia e visitei o Oratório de São Bernardino (fig.1), visando o estudo da prancha 25 do Atlas *Mnemosyne*, de Aby Warburg. Completamente focada nos relevos de Agostino Di Duccio (1418 -1481), não vi uma obra na parede interna do Oratório. Melhor dizendo, eu vi, mas não “olhei”. Até fotografei, mas não prestei atenção. Era um *gonfalone*, de Benedetto Bonfigli (1420 - 1496) (fig.2). *Gonfalones* são grandes pinturas sobre tela destinadas a serem carregadas em procissão pelas ruas da cidade: na verdade, eles tinham que invocar proteção à população quando assolava a epidemia de peste, na época, castigos considerados enviados por Deus para a Terra. Os *Gonfalones* na cidade de Perugia foram produzidos na oficina de Benedetto Bonfigli, pois o artista havia organizado uma oficina especializada na execução e restauração de *gonfalones*, onde conseguiu traduzir, em imagens coloridas, os medos e esperanças de uma comunidade indefesa diante do terrível flagelo da peste. Os médicos da época, cientes da facilidade de transmissão da peste, lançaram as primeiras medidas de controle de epidemias, como o isolamento – parece uma mensagem para nós, não é? –, ou a transferência de cadáveres para fora dos muros da cidade. A praga também teve efeitos sociais, afetando as ideias sobre a transmissão de doenças, razão pela qual as roupas foram queimadas, ou o estabelecimento de quarentena devido ao período de incubação. Estamos falando do ano de 1464. Em

novembro do ano de 2019, o mundo ainda não sabia o que viria pela frente – a epidemia do Covid 19. Só ao chegar em casa e olhar as imagens que havia registrado na viagem, em plena pandemia do Covid 19, me deparei com ela. Como não a percebi antes? Entendo que a chamada história não contemporânea torna-se contemporânea à medida que só um interesse no presente pode nos mover a investigar o fato passado, tornando esse interesse passado num interesse presente. O tema da peste é também abordado no *Atlas* com Nicolas Poussin (fig.3), na prancha 40 e com Marcantonio Raimondi, na prancha 45. De fato, um tema pouco registrado no Atlas, que se tornou evidente agora, em tempos sombrios.

PALAVRAS-CHAVE: Gonfalones de Benedetto Bonfigli. O passado no presente. Oficina especializada em gonfalones. Atlas Mnemosyne, Aby Warburg e o tema da peste.



Figura 1. **Agostino di Ducio.** *Oratório de San Bernardino*, Perugia, 1452, fachada frontal com relevos de Agostino di Ducio (1457-1461). Fotografia: Luana M. Wedekin e Sandra Makowiecky

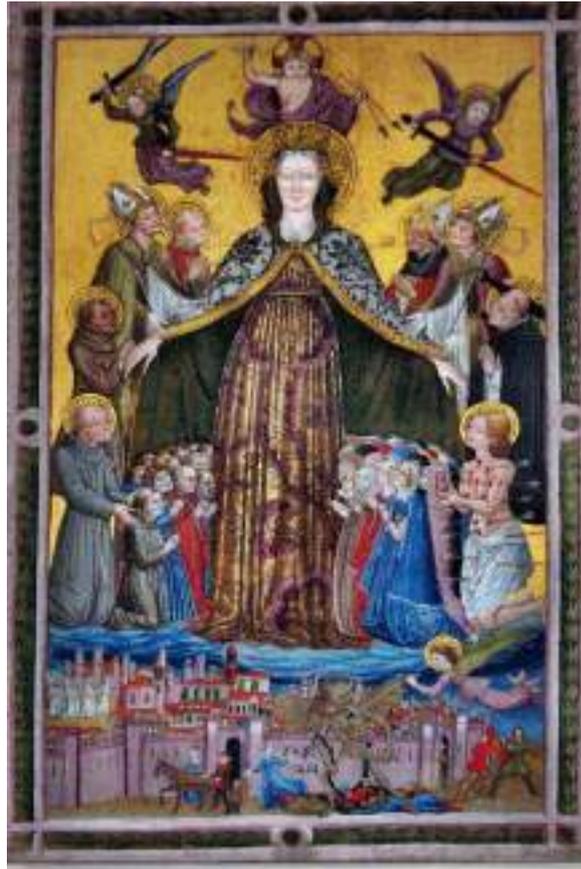


Figura 2. **Benedetto Bonfigli**. *Gonfalone di San Francesco al Prato. Madonna of Mercy*.
Têmpera sobre tela, 1464. Oratório de Sao Bernardino, em Perugia.
Fonte: Disponível em: <https://www.pinterest.it/pin/538039486715552898/>. Acesso em: 12 nov.2020.



Figura 3. **Nicolas Poussin**. *La Peste d'Asdod*. (1630-1631), Óleo sobre tela, 148 x 198 cm,
Musée du Louvre, Paris.



Uma *Femme de Lettres* no acervo do MASP: Retrato de Constance de Lowendahl, por Jean-Honoré Fragonard

MARIA ANGÉLICA BEGHINI MORALES¹

¹ FFLCH-USP / beghini.angelica@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Em meio a alegorias, figuras mitológicas e cenas históricas, entre as inúmeras representações de mulheres presentes na coleção do Museu de Arte de São Paulo, encontramos *Retrato de Elisabeth-Sophie-Constance de Lowendahl, condessa de Turpin de Crissé*, pintado entre 1775 e 1785 por Jean Honoré Fragonard. A segunda metade do século XVIII francês foi palco de um efervescente movimento cultural e intelectual entre a alta burguesia e a nobreza liberal, contando com a participação de múltiplos agentes e intermediários. As mulheres, cujas narrativas foram tantas vezes ocultadas pela historiografia oficial, possuíram um importante papel nessa empreitada, tanto no que se refere à participação em uma nova forma de sociabilidade quanto à produção de saberes. A proliferação de ideias teve grande expressão nos Salões, espaços de discussão liderados por figuras femininas, que representavam um papel muito além de anfitriã e exerciam um poder efetivo, ainda que camuflado, sobre as ideias de seu tempo. Foi, inclusive, através da agência feminina que muitos homens e seus projetos tiveram destaque no período das Luzes. Constance de Lowendahl foi uma dessas mulheres e teve sua atuação relacionada ao circuito letrado parisiense - sendo possível mapear, por meio de documentação da época, uma relação bastante próxima com figuras como o escritor libertino Abade de Voisenon, o libretista Nicolas-François Guillard e o dramaturgo Charles-Simon Favart, além de pintores e ilustradores, entre os quais o próprio Fragonard. Este, por sua vez, dialogou de forma explícita com temas do universo feminino em suas obras, mas com uma peculiaridade em relação a outros pintores do gênero: ali, a mulher não é tratada como mero objeto de desejo, mas como sujeito dotado de vontades. Dessa forma, o erotismo presente em sua produção vai ao encontro das ideias de liberdade, libertinagem e de um lugar conquistado por algumas mulheres em uma sociedade ilustrada. A partir destas personagens pretendemos, nesta comunicação, apresentar alguns meandros da pesquisa em busca dos rastros do poder feminino na esfera cultural francesa do período pré-revolucionário, bem como as formas de sobrevivência de um artista tipicamente rococó no ocaso do Antigo Regime.

PALAVRAS-CHAVE:

História Moderna; História Social da Arte; Mulheres; Retrato; Jean-Honoré Fragonard

IMAGENS:



JEAN HONORÉ FRAGONARD: *Retrato de Elisabeth-Sophie-Constance de Lowendahl, condessa de Turpin de Crissé, c.1775-1885.*

Óleo sobre tela, 64,5 x 54,3 x 2 cm

São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Fonte: masp.org.br.



DESOCIDENTALIZAR KANDINSKY: FIGURA E ABSTRAÇÃO COMO UM RETORNO À ARTE ORIGINÁRIA RUSSA

MAYÃ GONÇALVES FERNANDES

¹ Universidade de Brasília / fernandess.maya@gmail.com

RESUMO EXPANDIDO

Na conferência intitulada *Remarks on Abstraction* (2009, p.133-134) o historiador da arte Hubert Damisch evidenciou a necessidade de pensar os rumos dos estudos sobre arte abstrata na contemporaneidade. Em resposta à provocação de Damisch, percebe-se que a fortuna crítica sobre arte abstrata, sobretudo sobre as obras do artista e teórico russo Wassily Kandinsky (1866-1944), percorre timidamente o processo pictórico do artista e a sua busca por uma criação em dissonância com a arte ocidental. No atual processo de revisão e ressignificação realizados por historiadores da arte, pode-se inferir que uma investigação sobre o elo do artista com o oriente é imprescindível para verificar o quão determinante foi a arte dos povos originários da Rússia para as produções visuais Kandinsky.

Em 1889, Kandinsky realizou uma expedição em conjunto com o programa de pesquisa da Sociedade de Ciências Naturais, Etnografia e Antropologia em Vologda, ao norte da Rússia. Ele encontrou na região de Komi uma intersecção entre o cristianismo ortodoxo e o xamanismo dos povos asiáticos. A constatação dos ritos e da arte confeccionada por esses povos instigou Kandinsky na busca pela arte abstrata que se distanciava da compreensão de uma arte ocidental. O historiador Orlando Figes (2021, p. 442) comenta que o artista percebeu que os Komis se denominavam como ortodoxos, mas que realizavam distinções entre as práticas ritualísticas realizadas em ambientes públicos e privados: em espaços públicos os rituais aconteciam com a presença de um padre respeitando os preceitos cristãos, enquanto que em espaços privados procuravam antigos xamãs e cultuavam deuses que eram presentificados em elementos da natureza. Assim, analisa-se como a transposição dos elementos do cristianismo ortodoxo e do xamânico de Komi nas obras de Kandinsky podem alcançar a expressão abstrata por meio da figuração, resultando em uma sintaxe própria distinta das visualidades ocidentais, conforme o artista explicita nas obras *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922* [1915] e em *Punkt und linie zu fläche: beitrage zur analyse der malerischen elemente* [1926] [Ponto e linha sobre plano: contribuições à análise dos elementos da pintura].

PALAVRAS-CHAVE: Wassily Kandinsky. Arte originária Russa. Figuração. Arte abstrata.

IMAGENS:



WASSILY KANDINSKY: *Azul Celeste*, c. 1940.
Óleo sobre tela, 100x 73 cm.

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris.

Fonte: DÜCHTING, Hajo. *Wassily Kandinsky: A Revolução da Pintura*. Paris: Taschen, 2000, p. 77.