

C B
H A

Comitê Brasileiro de História da Arte

URDIDURAS METODOLÓGICAS:
escolhas e disposições na pesquisa em história da arte

CADERNO DE RESUMOS

43º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA
23 a 28 de outubro de 2023

ISBN: 978-85-62567-01-8

CDL



9 788562 567018



IMAGEM

Título: Tear de Leila Taborda
Fotografia: Carolina Bouvie Grippa
Ano: 2023

43° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

URDIDURAS METODOLÓGICAS:
escolhas e disposições na pesquisa em história da arte

CADERNO DE RESUMOS

Museu de Arte Murilo Mendes – MAMM

Juiz de Fora
2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
(43. : 2023 : Juíz Fora, MG)

43o Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte [livro eletrônico] : urdiduras metodológicas: escolhas e disposições na pesquisa em história da arte : caderno de resumos / [organização Vera Pugliese...[et al.]]. -- Porto Alegre, RS : Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023.

PDF

Vários autores.

outros organizadores: Eduardo Veras, Ivair Reinaldim, Daniela Kern.

Vários colaboradores.

Bibliografia.

ISBN 978-85-62567-01-8

1. História da arte I. Pugliese, Vera.
- II. Veras, Eduardo. III. Reinaldim, Ivair.
- IV. Kern, Daniela.

23-162108

CDD-709

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : História 709

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

43º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**Urdaduras metodológicas: escolhas e disposições na pesquisa em história da arte**

Juiz de Fora

23 a 28 de outubro de 2023

DIRETORIA DO CBHA (Gestão 2023 - 2025)

Vera Pugliese (UnB) – Presidente

Eduardo Veras (UFRGS) – Vice-Presidente

Ivair Reinaldim (UFRJ) – Secretário

Daniela Kern (UFRGS) – Tesoureira

CONSELHO DELIBERATIVO DO CBHA (2023 - 2025)

Blanca Brites (UFRGS)

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU)

Maria Elizia Borges (UFG)

Maria Inez Turazzi (UFF)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS)

Rogéria de Ipanema (UFRJ)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 43º COLÓQUIO DO CBHA

Almerinda Lopes (UFES)

Eduardo Veras (UFRGS)

Heloísa Capel (UFG)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)

Mirian Nogueira Seraphim (IFMT)

Mônica Zielinsky (UFRGS)

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (UFRGS)

Sheila Cabo Geraldo (UERJ)

Stéphane Huchet (UFMG)

Tamara Quírico (UERJ)

COMISSÃO DE ORGANIZAÇÃO DO 43º COLÓQUIO DO CBHA

Vera Pugliese (UnB) – Presidente

Daniela Kern (UFRGS)

Eduardo Veras (UFRGS)

Ivair Reinaldim (UFRJ)

Letícia Squeff (UNIFESP)

Maraliz de Castro Vieira Christo (UFJF)

Martinho Alves da Costa Júnior (UFJF)

Raquel Quinet Pifano (UFJF)

Renata Caetano (UFJF)

Renata Zago (UFJF)

DESIGN

Laíssa Sardiglia

Thaís Franco

EQUIPE DE PRODUÇÃO

Paula Beatriz da Silva Serpa

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

ORGANIZAÇÃO



UnB



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – p. 14

MESA 1: OBJETOS DE PESQUISA – P. 15

Coordenação de mesa: Profª. Drª. Marize Malta (UFRJ/CBHA)

PANOS DE CHÃO: MODOS DE LIMPAR ALGUMAS SUJEIRAS QUE A HISTÓRIA DA ARTE PRODUZIU

Profª. Drª. Marize Malta (UFRJ)

ALGUMAS IDEIAS SOBRE A PINTURA DE PAISAGEM NO BRASIL DO SÉCULO XIX

Profª. Drª. Sonia Gomes Pereira (UFRJ)

A TESSITURA DA IMAGEM NA ILUSTRAÇÃO

Profª. Drª. Paula Ramos (UFRGS)

AS PESQUISAS NASCEM DA VIDA. A MOBILIDADE DOS SEUS DESAFIOS FRENTE À HISTÓRIA DA ARTE

Profª. Drª. Mônica Zielinsky (UFRGS)

MESA 2: OBJETOS DE PESQUISA – P. 22

Coordenação de mesa: Profª. Drª. Almerinda da Silva Lopes (UFES/CBHA)

CONTRIBUIÇÃO À ESCRITA DA HISTÓRIA DA ARTE NO ESPÍRITO SANTO: MOTIVAÇÕES, INTERESSES, DIFICULDADES

Profª. Drª. Almerinda da Silva Lopes (UFES)

EM UM LUGAR INDIVIDUALIZADO HÁ A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO

Profª. Drª. Maria Elizia Borges (UFG)

BANDEIRA BRASILEIRA, SÍMBOLO E SINTOMA. PINTURAS DE ALFREDO NICOLAIEWSKY

Profª. Drª. Icleia Borsa Cattani (UFRGS)

TECER COM ÁGUA: OSL E ÁGUA VIVA

Profª. Drª. Rosana Pereira de Freitas (UFRJ)

MESA 3: MÉTODOS – P. 30

Coordenação de mesa: Prof. Dr. Alexandre Santos (UFRGS/CBHA)

REESCREVER A HISTÓRIA, CINDIR A VIOLÊNCIA DO REAL E REMONTAR O TEMPO SOFRIDO

Prof. Dr. Alexandre Santos (UFRGS/ CBHA)

GEORGES DIDI-HUBERMAN A COMPOR AS TRAMAS DA PESQUISA

Profª. Drª. Daniela Queiroz Campos (UFSC/CBHA)

A CONVERSA COMO MÉTODO: O QUE EDUARDO COUTINHO TEM A ENSINAR PARA A HISTÓRIA DA ARTE

Prof. Dr. Eduardo Veras (UFRGS/ CBHA)

LONGA DURAÇÃO E SINTOMA COMO PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS PARA A HISTORIOGRAFIA DA ARTE

Prof. Dr. Ivair Reinaldim (UFRJ/CBHA)

MESA 4: MÉTODOS – P. 37

Coordenação de mesa: Profª. Drª. Vera Pugliese (UnB/CBHA)

POTÊNCIAS EXCIPIENTES DO DISCURSO NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE

Profª. Drª. Vera Pugliese (UnB/CBHA)

DISCORDIA CONCORDS: MODELOS INTELECTUAIS DO MANEIRISMO ITALIANO

Prof. Dr. Alexandre Ragazzi (UERJ/CBHA)

ASPIRAÇÕES EUCRÔNICAS: DEBATES SOBRE ANACRONISMO E INTERPRETAÇÃO DAS IMAGENS EM MODESTO BROCCOS

Profª. Drª. Heloisa Selma Fernandes Capel (UFG/CBHA)

COMO CARREGAR UM ATLAS ÀS COSTAS: URDIDURAS METODOLÓGICAS EM ABY WARBURG

Profª. Drª. Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA) e Profª. Drª. Luana M. Wedekin (UDESC/CBHA)

MESA 5: A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA – P. 46

Coordenação de mesa: Profª. Drª. Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

A HISTORIADORA DA ARTE HELEN ROSENAU E A QUESTÃO DA MULHER

Profª. Drª. Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

ALINE BAIANA: “EU ENTENDO O TRABALHO COMO UM CONTRAFEITIÇO”

Profª. Drª. Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)

NOS BASTIDORES DO PODER: MULHERES NOS JÚRIS DE PREMIAÇÃO DAS BIENASIS LATINO-AMERICANAS (1950-1970)

Profª. Drª. Maria de Fátima Morethy Couto (Unicamp/CBHA)

NOVOS OLHARES SOBRE AS ESCULTURAS EM SÃO PAULO: NUS FEMININOS NAS MÃOS DE CHARIS BRANDT

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

MESA 6: A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA – P. 52

Coordenação de mesa: Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA/CBHA)

ELISEU VISCONTI E O SALON D’AUTOMNE DE PARIS

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

ARTE E HISTÓRIA NO MUSEU PAULISTA: MIGUELZINHO DUTRA

Profª. Drª. Ana Paula Nascimento (Museu Paulista/USP/CBHA)

A ICONOGRAFIA INSURGENTE DE JUAREZ PARAÍSO

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

AINDA SOBRE A NECESSIDADE DE PINTAR E AS DEMARCAÇÕES DA ARTE

Profª. Drª. Bianca Knaak (UFRGS/CBHA)

MESA 7: A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA – P. 62

Coordenação de mesa: Profª. Drª. Letícia Squeff (UNIFESP/CBHA)

OBJETOS PORTÁTEIS PRÉ-MODERNOS E AFRESCOS: NOTAS SOBRE UMA PESQUISA

Profª. Drª. Flávia Galli Tatsch (UNIFESP/CBHA)

CIÊNCIA E NATUREZA NAS FOTOGRAFIAS DO METEORITO DE BENDEGÓ

Profª. Drª. Letícia Squeff (UNIFESP/CBHA)

A DELEITOSA ESCOLHA DOS RELATOS TURÍSTICOS ILUSTRADOS SOBRE A ARGÉLIA COLONIAL

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

APAGAMENTOS RACIAIS: RESISTÊNCIAS PICTOGRÁFICAS

Profª. Drª. Niura Aparecida Legramante Ribeiro (UFRGS/CBHA)

MESA 8: A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA – P. 72

Coordenação de mesa: Prof. Dr. Emerson Dionísio de Oliveira (UNB/CBHA)

DA ARTE À NATUREZA: ARTISTA PRIMITIVOS NA BIENAL DE VENEZA DE 1978

Prof. Dr. Emerson Dionísio de Oliveira (UNB/CBHA)

A COLEÇÃO MURILO MENDES E OS SEUS DESENHOS

Profª. Drª. Renata Oliveira Caetano (UFJF/CBHA)

A CONSTRUÇÃO DA EXPOSIÇÃO MARIA HELENA ANDRÉS/CENTENÁRIA

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

BIENAIIS DE SÃO PAULO: ENTRE TENSÕES E REVISÕES

Profª. Dª. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago (UFJF/CBHA)

MESA 9: A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA – P. 79

Coordenação de mesa: Profª. Drª. Tamara Quirico (UERJ/CBHA)

EM PANO DE FUNDO: PINTORES QUE A HISTÓRIA DA ARTE ESQUECEU

Profª. Drª. Patricia Delayti Telles (Univ. Coimbra e Univ. Évora-PT/CBHA)

ENTRE PRESENÇA E AUSÊNCIA: O TEMA DO JUÍZO FINAL NA ARTE COLONIAL LATINO- AMERICANA

Profª. Drª. Tamara Quirico (UERJ/CBHA)

ENTRE DESEJOS E AUSÊNCIAS: NARRATIVAS HISTÓRICAS DA ARTE BRASILEIRA

Profª. Drª. Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

DESAFIOS QUE UMA MODELAGEM CONCEITUAL ENFRENTA

Profª. Drª. Maria Amélia Bulhões (UFRGS/CBHA)

MESA 10: A URDIDURA DA PESQUISA – P. 85

Coordenação de mesa: Profª. Drª. Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)

O OLFATO, A INCONFIDÊNCIA E UM VESTIDO-CAMISA

Profª. Drª. Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)

TRAMAS E URDIMENTOS NA HISTÓRIA DO PARQUE LAGE

Prof. Dr. Carlos Gonçalves Terra (UFRJ/CBHA)

A TRAMA DOS GOSTOS E AS ESTRATÉGIAS DE PENSAR A HISTÓRIA DA ARTE

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

TRAMA, MOVIMENTO, DRAMA: IMAGENS E REFLEXÕES NO ESPAÇO-CALA

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

MESA 11: A URDIDURA DA PESQUISA – P. 92

Coordenação de mesa: Profª. Drª. Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)

QUESTÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA PENSAR A PESQUISA: O CAMPO DA ARTE EM BUENOS AIRES (1930-1940)

Profª. Drª. Maria Lúcia Bastos Kern (PUCRS/CBHA)

SUBJETIVAÇÕES E O EXPERIMENTAL: GRAVURA ARTÍSTICA NO EIXO RIO-SÃO PAULO, ANOS 1950 – 70

Profª. Drª. Maria Luisa Luz Tavora (UFRJ/CBHA)

“POLÍTICAS DE ATRAÇÃO” NO MEIO ARTÍSTICO BRASILEIRO (1960-1970)

Profª. Drª. Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)

A “MOÇA”. ANOTAÇÕES SOBRE A REPERCUSSÃO DA MODERNA ESCULTURA FRANCESA NO RIO GRANDE DO SUL

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

MESA 12: A URDIDURA DA PESQUISA – P. 101

Coordenação de mesa: Profª. Drª. Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

KARL DAUBIGNY NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO

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

O OLHO SELVAGEM E A FORMA CONVULSIVA: MÁRIO PEDROSA E ANDRÉ BRETON

Profª. Drª. Patricia Leal Azevedo Corrêa (UFRJ/CBHA)

REGINA CHULAM: O MEU PROCESSO É DO FAZER. HÁ QUE FAZER. HÁ QUE PINTAR

Profª. Drª. Angela Grandó (UFES/CBHA)

ESTA COISA QUE PULSA – Acervo do MEOC-HPSP

Profª. Drª. Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

MESA 13: A URDIDURA DA PESQUISA – P. 110

Coordenação de mesa: Profª. Drª. Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

DO CÓDEX AO LIVRO VIRTUAL: PALAVRAS E IMAGENS

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

A REVISTA DO SPHAN À LUZ DA HISTÓRIA DIGITAL DA ARTE, PARTE II: PROCESSANDO AS IMAGENS

Prof. Dr. Arthur Valle (UFRJ/CBHA)

KWY E SEU ENSAIO DE APROXIMAÇÃO AO ESPÍRITO DE REDE

Prof. Dr. Paulo Silveira (UFRGS/CBHA)

SESSÃO DE PÔSTERES 1– P.118**Pôster 1 – TRAMAR COM A TEORIA: SOBRE O RESPEITO À SINGULARIDADE DA IMAGEM**

Acad. Adriel Dalmolin Zortéa (Mestrando UnB)

Pôster 2 – O ARQUIVO COMO LABORATÓRIO PRÁTICO DA HISTÓRIA DA ARTE

Profª. Drª. Andreia de Freitas Rodrigues (UFJF) e Prof. Dr. Luiz Henrique Souza de Giacomo (UFCG)

Pôster 3 – NINFAS IMPRESSAS: A GAINE COMO MODELO ENTRE A ANTIGUIDADE E OS ANOS 1940 NA FRANÇA

Profª. Me. Atena Pontes de Miranda (Doutoranda UnB)

Pôster 4 – A QUESTÃO CHRISTIE DE VICTOR MEIRELLES: ANALISANDO UMA PINTURA HISTÓRICA

Profª. Me. Bárbara Ferreira Fernandes (Doutoranda UFJF)

Pôster 5 – AS FOTOGRAFIAS DE SOFIA BORGES DAS ESCULTURAS DE EDGAR DEGAS NO MASP

Acad. Bruna Mozini Godoy (UNIFESP)

Pôster 6 – A ICONOGRAFIA DAS FILHAS DE LUÍS XV: A ELABORAÇÃO DE UM INVENTÁRIO ICONOGRÁFICO

Prof. Me. Felipe da Silva Corrêa (Doutorando Unicamp)

Pôster 7 – UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DA SOBREVIVÊNCIA DE NATUREZAS-MORTAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Profª. Me. Milena Regina Duarte Corrêa (Doutoranda UFSM) e Prof. Dr. Altamir Moreira (UFSM)

Pôster 8 – O ARTE DA PINTURA, SYMMETRIA E PERSPECTIVA (1615) NO UNIVERSO DA TRADICIONAL PORTUGUESA DO SÉCULO XVI AO XVIII

Profª. Me. Renata Nogueira Gomes de Moraes (Doutoranda UFMG)

Pôster 9 – A PAISAGEM E A ESCRAVIDÃO NAS OBRAS BRASILEIRAS DOS INGLESES DO SÉCULO XIX

Prof. Dr. Robert John Wilkes (Unicamp)

Pôster 10 – A FIGURA FEMININA SOBRENATURAL NO FILME *THE WITCHES*

Acad. Ana Carolina Dias Florindo (Mestranda Unicamp)

Pôster 11 – GILVAN SAMICO, NATUREZA E RESISTÊNCIA

Acad. Anderson Lima Peres (UFRJ)

Pôster 12 – ROMAINE BROOKS E A MELANCOLIA DE GÊNERO

Profª. Me. Eponina Monteiro (Doutoranda UFJF)

Pôster 13 – “O ÚNICO NO SEU GÊNERO”: UM ESTUDO SOBRE O JORNAL PORNOERÓTICO *O RIO NU*

Prof. Me. Johnatas dos Santos Costa (Doutorando UFJF)

Pôster 14 – ARTIFÍCIOS MACABROS: A OBRA DE ARTE NO CINEMA MUDO ITALIANO

Profª. Me. Letícia Badan Palhares Knauer de Campos (Doutoranda Unicamp)

Pôster 15 – OS FIOS ME ENSINAM SOBRE AS PALAVRAS: ENTRELAÇAMENTOS ENTRE TESSITURA E PESQUISA

Profª. Me. Marina de Aguiar Casali Dias (UFJF)

Pôster 16 – TROCAS MODERNISTAS – ESTAMPAS TÊXTEIS, ARQUITETURA E CULTURA – COM FAYGA OSTROWER E DECIO VIEIRA

Profª. Me. Vanessa Cristina C. de Mendonça (Doutoranda UnB)

SESSÃO DE PÔSTERES 2 – P. 153**Pôster 17 – CARMEN PORTINHO E O MAM/RJ: TRAJETÓRIAS DA ARTE MODERNA**

Profª. Me. Amanda Mazzoni Marcato Zago (Doutoranda UFJF)

Pôster 18 – SISTEMAS ACADÊMICO, MODERNO E CONTEMPORÂNEO E SEUS PRINCÍPIOS REGULADORES

Profª. Drª. Bruna Wulff Fetter (UFRGS)

Pôster 19 – *MULHERES RADICAIS*: NARRATIVAS EXPOSITIVAS E SEUS IMPACTOS NAS HISTÓRIAS DA ARTE NA AMÉRICA LATINA

Acad. Camila Vitória Siqueira (Mestranda UFJF)

Pôster 20 – TRAMA, ARGUMENTO E JUSTIÇA EPISTÊMICA NA PESQUISA CURATORIAL DE EXPOSIÇÕES DE ARTE

Profª. Drª. Carolina Ruoso (Université de Paris 13)

Pôster 21 – CULTURA DE MUSEUS NO BRASIL: UM ESTUDO ATRAVÉS DA 30ª E 32ª BIENAS DE SÃO PAULO

Acad. Clara Mourão Downey (Mestranda UFJF)

Pôster 22 – AS EXPOSIÇÕES GERAIS (1840-1884) DA ACADEMIA IMPERIAL COMO ENQUADRAMENTO DE PESQUISA

Prof. Me. Fabriccio Miguel Novelli Duro (Doutorando Unicamp)

Pôster 23 – PARA UMA CIÊNCIA (EXPANDIDA) DAS OBRAS: AS OBRAS DE ARTE COMO VALORES SOCIAIS EM JOGO

Prof. Me. Henrique Grimaldi Figueredo (Doutorando Unicamp)

Pôster 24 – ARTE CONTEMPORÂNEA ALEMÃ EM TRÂNSITO NO BRASIL VIA *STAATLICHE KUNSTHALLE BERLIN*

Prof. Me. Leandro Alves Garcia (Doutorando UnB)

Pôster 25 – REPRESENTAÇÕES DA BRANQUITUDE: PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO EM/DO BRANCO

Acad. Rafael Dantas de Oliveira (Mestrando UFMT) e Prof. Dr. Murilo Sebe Bon Meihy (UFRJ)

Pôster 26 – UM COBERTOR TECIDO A MÃO: A CONTRACOLONIALIDADE NA PATRIMONIALIZAÇÃO DO MAN

Prof. Me. Rodrigo Rafael Gonzaga (Doutorando Universidade Lusófona, PT)

Pôster 27 – OS FRAGMENTOS E O TODO: O RIZOMA DA OBRA DE ATHOS BULCÃO

Profª. Drª. Emyle dos Santos Santos (UFBA) e Profª. Drª. Maria Herminia Olivera Hernández (UFBA)

Pôster 28 – A ABSTRAÇÃO GEOMÉTRICA EM CINTHIA MARCELLE: ENTRE A ORDEM E A DESORDEM

Prof. Me. Luis Sandes (Doutorando USP)

Pôster 29 – *ILUSTRAÇÕES DE AXL LESKOSCHEK PARA DOSTOIÉVSKI: UM DIÁLOGO ENTRE IMAGEM E TEXTO*

Profª. Me. Luisa Pereira Vianna (Doutoranda UFJF)

Pôster 30 – ENTRE MONTMARTRE E MONTPARNASSE: ATELIÊS DE ARTISTAS BRASILEIROS EM PARIS (1904-1914)

Prof. Me. João Brancato (Doutorando Unicamp)

Pôster 31 – CRÍTICA ÀS IMAGENS DE UM PROCESSO CIVILIZATÓRIO: OS CARTÕES POSTAIS EM *RUE CASES-NÈGRES*

Prof. Me. Sergio Cesar Junior (Doutorando UNIFESP)

Pôster 32 – FOTOGRAFIA ALEGÓRICA: FRAGMENTOS NA PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA BAIANA OITOCENTISTA

Profª. Drª. Telma Cristina Damasceno Silva Fath (UFBA)

Pôster 33 – DAGUERREÓTIPOS: MODELOS ICONOGRÁFICOS NA REGIÃO ALEMÃ DE 1839 A 1871

Acad. Vanessa Freitas Mendes Callado (Mestranda UERJ)

APRESENTAÇÃO

Não existe pesquisa sem método. Mesmo quando proclamamos suas inconveniências ou, até mesmo, seu fracasso, há sempre algum procedimento que direciona, organiza e estimula nosso pensamento. Nos momentos em que nos deixamos seduzir pelas digressões, a costura lógica e sistematizada reorienta as ideias que se dispersaram e propõe outros caminhos. Cada pesquisadora e pesquisador constantemente precisa revisar, retomar e reelaborar seus métodos de trabalho, buscando modelos em autoras e autores de referência e dialogando com as experiências dos colegas.

O 43º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, a se realizar em outubro de 2023, em Juiz de Fora, Minas Gerais, almeja justamente a difusão de diferentes percursos de metodologia de pesquisa. Para tanto, o edital que veio a público no início do ano convidou historiadoras e historiadores da arte a exporem as urdiduras que tecem no dia a dia de suas investigações.

A noção de tecelagem surge, aqui, como metáfora dos alinhavos estruturantes da pesquisa e da própria escrita da história da arte. Grosso modo, tecelagem corresponde ao entrelaçamento ordenado de diferentes fios para a criação de um mesmo tecido. Um primeiro conjunto, conhecido por urdidura, estende os fios em paralelo no sentido do comprimento do tear. Abre, assim, caminho para a trama, que passa em sentido transversal pelas linhas já dispostas. A urdidura alude ao delineamento primordial da pesquisa: os arranjos que propõem trajetos e que definem conceitos, dispositivos, protocolos e técnicas que irão preparar o discurso historiográfico. A partir desse mote, o 43º Colóquio do CBHA quer evidenciar como se estruturaram as investigações em história da arte e seus possíveis alinhamentos e desdobramentos disciplinares. A partir daí, foram previstos cinco eixos temáticos: (1) o que aborda a eleição de objetos de pesquisa, discutindo motivações, referências e processos de escolha; (2) o dos métodos em si, incluindo a adoção de conceitos operacionais; (3) a construção da pesquisa, discutindo a materialidade das investigações e já antecipando suas eventuais contribuições à História da Arte como disciplina e, por fim, (4) a urdidura, ela mesma, voltada à construção dos problemas de pesquisa, sua arquitetura, sua contextura, sua teia. Um último eixou abriu-se para a possibilidade de divulgação de pesquisas em andamento.

Mais de 50 membros do CBHA atenderam a esse chamamento. Os resumos que enviaram – aqui publicados em formato de anais – dão conta da pluralidade tão própria do campo da história da arte no Brasil. Em comum, trazem à tona o desejo de anunciar as metodologias que abraçam. Há propostas sobre como se escolheu determinado tema, outras sobre como o objeto é exposto por um problema de investigação, outras sobre os conceitos, as referências teóricas, as partituras e as tendências que definiram as pesquisas. Cada uma oferece, além da autorreflexão, sugestões de veredas a serem percorridas.

Além das propostas de comunicação, mais de 30 pesquisadoras e pesquisadores não-membros do CBHA se inscreveram para a apresentação de pôsteres. São profissionais em diferentes fases de suas trajetórias. Alguns, já doutores e docentes, outros em plena formação, seja no Mestrado ou Doutorado.

O que se essa trama nos revela, seja no caso de membros e também nos de não-membros do CBHA, é a disposição geral para o compartilhamento e para a conversa.

CADERNO DE RESUMOS

COMUNICAÇÕES

MESA 1 OBJETOS DE PESQUISA

Mediação:

Prof^a. Dr^a. Marize Malta (UFRJ/CBHA)

PANOS DE CHÃO: MODOS DE LIMPAR ALGUMAS SUJEIRAS QUE A HISTÓRIA DA ARTE PRODUZIU

Prof^a. Dr^a. MARIZE MALTA¹

¹UFRJ/CBHA / marizemalta@eba.ufrj.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Ainda que o tema do 43º Colóquio do CBHA tenha como mote as urdiduras da história da arte, a postura encara a natureza têxtil mais no seu caráter subjetivo do que na sua materialidade, sua utilidade e sua coisidade. Quantos panos não usam outros tipos de reunião de linhas para se configurarem como tal? E quantos têxteis, mesmo entrecruzados, nem foram pensados nessa alusão? Se os objetos de arte têxtil estiveram circunscritos às chamadas artes decorativas, delimitando certas produções e posturas, as mudanças dos últimos decênios na área das Humanidades fizeram com que o próprio conceito de objeto fosse revisto, bem como da própria arte e suas institucionalidades. Então, de que urdidura estamos falando?

Nessas indagações, alguém considerou aqueles panos usados somente para limpar sujeiras, o indefectível pano de chão? São tão feios, sujos e miseráveis, estando tão debaixo dos nossos pés, que sequer são ponderados. Certamente nem todo pano seria considerado arte, mas a arte pode fazer uso de qualquer pano, inclusive do pano de chão, a exemplo dos artistas Guga Ferraz e Cristina Suzuki. Nesse sentido, não existiria um a priori para que um pano de chão não fosse considerado nas narrativas da história da arte. Mas, como entidade pretensamente neutra e universal, ela fez escolhas sobre certos panos, enquanto outros ficaram à margem, como um pano de chão. Pano de chão também é urdido. Considerado pano para limpar sujeiras, longe de ser um têxtil nobre, é aquele têxtil serviçal e simplório. Normalmente, panos sem mais nobre ou afetuosa serventia viram pano de chão. Mesmo que sua materialidade continue a ser têxtil, o pano de chão pode adquirir várias formas, distanciada de sua tradição formal enquanto mercadoria. Ele é criação e recriação, perfeita estética da precariedade.

Assim, invocamos os panos de chão para discutirmos os conceitos e as abordagens no campo da história da arte, revendo suas posturas e o mal-uso de certas urdiduras, duras e estanques, que excluem certos panos de suas privilegiadas escolhas. Ainda que o cruzamento das linhas de pano de chão seja idêntico a de um tafetá de seda, seus usos e apreciações diferem. Poucos têm uma peça de tafetá de seda, mas quem não tem um pano de chão em casa? Ele nos torna comuns, como ele, comungando da mesma experiência no real, permitindo ultrapassar estereótipos e diferenças. Vejamos, então, o que a coisidade do pano de chão pode contribuir para limpar certas sujidades produzidas pela história da arte...

PALAVRAS-CHAVE:

Panos de chão; Coisidade; Utilidade; Materialidade.

IMAGENS:

**Figura 1**

CRISTINA SUZUKI. *Coleção de Verão para Panos de Chão, Pano 05*, 2016, ampliação em papel fotográfico acabamento em metacrilato, 100 x 70cm.

Fonte:

<https://www.cristinasuzuki.com.br/cole%C3%A7%C3%A3odever%C3%A3oparapanosdech%C3%A3o?pgid=kot4opjo-647b4208-cb31-44a5-9cad-f70af7e78582>

**Figura 2**

GUGA FERRAZ. *Pano de chão com cara de George W. Bush*, 2003, serigrafia sobre pano de chão, 70 x 43cm.

Acervo: Galeria A LOJA.

Fonte:

<https://extra.globo.com/noticias/viral/artista-cria-pano-de-chao-com-rostode-trump-nao-pensei-que-poderia-vir-alguem-pior-que-bush-20919588.html>

ALGUMAS IDEIAS SOBRE A PINTURA DE PAISAGEM NO BRASIL DO SÉCULO XIX

Prof^a. Dr^a. SONIA GOMES PEREIRA¹

¹UFRJ / CBHA

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O catálogo *Paisagem nas Américas: pinturas da Terra do fogo ao Ártico* foi editado por Peter John Brownlee, Valéria Piccoli e Georgiana Uhlyarik, acompanhando a exposição do mesmo nome, que circulou, entre outras instituições, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

A leitura dos diversos ensaios, elaborados por especialistas de várias nacionalidades, muito me fez pensar sobre as aproximações e as diferenças da pintura de paisagem aqui no Brasil no século XIX em relação ao que é ali apresentado relativo a países – todos americanos –, mas tão diversos quanto ao clima, à geografia e ao tipo de colonização. São, assim, algumas ideias sobre o tema estimuladas por esse extraordinário catálogo. Quase todos os autores destacam a enorme importância de Alexander Humboldt, as suas viagens à América, os seus escritos e, sobretudo, a sua indicação da maneira como a paisagem deveria ser representada: respeitando ao máximo a sua realidade – em termos de geografia, geologia, botânica e fauna –, mas sempre destacando o caráter sublime na sua apreciação – denotando a maravilha do universo e o caráter unitário de tudo o que foi criado pela natureza.

Essas indicações de Humboldt parecem ter-se entranhado em vários países da América, não apenas na obra dos naturalistas viajantes, mas também na obra dos artistas locais, na maneira como eles olham a própria natureza e a representam – exatamente numa época em que esses países se livravam do jugo colonial e se constituíam como países autônomos.

No caso do Brasil, essa atitude está certamente presente na obra de inúmeros artistas que participaram de expedições científicas ou que empreenderam por conta própria viagens pelo nosso vasto território, divulgando o seu resultado em desenhos, aquarelas, óleos, gravuras, fotografias. Inúmeros exemplos poderiam ser citados aqui e têm sido muito bem estudados por inúmeros pesquisadores. Mas a pintura de paisagem realizada fora do âmbito dessas viagens não parece ter acompanhado aquela disposição humboldtiana, como é indicado em outros países, como o México.

Pelo menos no Rio de Janeiro, é interessante observar a linhagem estabelecida por alguns pintores, tais como Nicolau Taunay, Émile Taunay, Augusto Muller, Agostinho José da Mota, Georg Grimm e alunos. E, sobretudo, contrastar essas obras com o discurso e mesmo a obra de Manuel de Araújo Porto Alegre. Esse, sim, parece ter tentado colocar o Humboldt em prática e recomendá-lo como modelo a ser seguido para a construção de uma pintura de paisagem nacional. Mas não parece ter sido atendido.

PALAVRAS-CHAVE:

Pintura; Paisagem; Século XIX.

A TESSITURA DA IMAGEM NA ILUSTRAÇÃO

Prof^a. Dr^a. PAULA RAMOS¹

¹UFRGS / CBHA / paulavivianeramos@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Eu tinha sete ou oito anos de idade quando travei contato com meu insuspeito objeto de pesquisa. Era início dos anos 1980 e, na biblioteca da escola, deparei-me com o livro *As aventuras do avião vermelho*, de Erico Verissimo. A edição era visivelmente antiga; o volume, muito gasto. Sem preconceitos, comecei a leitura e prontamente me vi engolfada pela viagem do pequeno Fernando e seus amiguinhos à lua e a outras terras distantes; viagem que ficava ainda mais prodigiosa graças às ilustrações de João Fahrion. Anos depois, frequentando os sebos do centro de Porto Alegre, com que grata surpresa localizei um exemplar dessa mesma edição, que comprei – lembro-me como se fosse hoje – por R\$ 10,00. Ao finalizar a venda, o livreiro suspirou num misto de satisfação e melancolia, dizendo algo como: “Livraria do Globo, que belos tempos...”. A publicação era de 1936 e ele tinha razão: que belos tempos!

Por aquela época, também caiu em minhas mãos um folheto divulgando evento sobre os “artistas da Livraria do Globo” e, então, dado novo: aquela editora teve, durante décadas, uma “Seção de Desenho”, coordenada por um certo Ernst Zeuner, *designer* alemão; e essa “Seção”, por sua vez, abrigou vários outros artistas igualmente importantes para as artes visuais do Rio Grande do Sul, como Edgar Koetz, Gastão Hofstaetter, João Mottini, Nelson Boeira Faedrich, Sotero Cosme e o supracitado João Fahrion. Movida por uma curiosidade franca e juvenil, comecei a pesquisar, informalmente, o aspecto das imagens. E então foram surgindo capas de revista admiráveis, livros com soluções gráficas arrojadas. Quando apresentei projeto de pesquisa em nível de pós-graduação, não tive dúvida: a Seção de Desenho da Livraria do Globo. Desde então, esse objeto, os artistas envolvidos, suas poéticas e os muitos desdobramentos em torno desse eixo me acompanham, em um processo *ad infinitum*. Pensando nisso e no tema do 43º Colóquio do CBHA, o mote da presente proposta de comunicação é a ilustração literária e o livro ilustrado, elementos que articulam, há anos, alguns dos meus interesses mais genuínos. Partindo de minhas investigações, discutirei aspectos conceituais e processuais acerca da tessitura da imagem na ilustração e, ao mesmo tempo, de sua publicação, no formato “livro”.

PALAVRAS-CHAVE:

Artista ilustrador; Ilustração literária; Texto e imagem; Livro ilustrado.

IMAGENS:



Figura 1
JOÃO FAHRION. *Sem título*, 1936,
capa para o livro *As aventuras do avião
vermelho*, de Erko Verissimo.
Acervo: Coleção particular,
Porto Alegre-RS.

AS PESQUISAS NASCEM DA VIDA. A MOBILIDADE DOS SEUS DESAFIOS FRENTE À HISTÓRIA DA ARTE

Prof^a. Dr^a. MÔNICA ZIELINSKY¹

¹PPGAV / UFRGS / CBHA / monicazielinsky@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este estudo abre distintas direções de pensamentos entre as minhas pesquisas, direções estas percebidas através dos tempos, em sua franca mutação. Revelam uma trajetória de investigações em diferenciados entendimentos do mundo. Neles oscilam conceitos norteadores em trânsito, alterados por tensões geradas pela arte em meio a contextos geopolíticos em metamorfose.

Dentro deste quadro, a pesquisa de minha formação doutoral foi realizada na França, porém sobre o contexto artístico brasileiro na década de 1980. Centrou-se na busca de compreensão sobre a atuação da crítica de arte contemporânea em nosso país, isto é, sobre a construção e o exercício do juízo crítico das artes visuais. Por este veio de investigação, o interesse primordial convergiu na recepção da arte e no contexto brasileiro. Estes dados, de certo modo, auxiliaram-me a indagar profundamente sobre o sentido de um discernimento crítico sobre trabalhos e propostas artísticas sob distintas abordagens e conjunturas culturais diversas. Esta perspectiva trouxe à luz diversos debates, referências e materiais valiosos para as escritas da história da arte em nosso país.

No entanto, esta pesquisa, concluída ao final da década de 1990 e distante do país, mostrou-se em meu retorno ao Brasil rapidamente insuficiente para as minhas exigências investigativas sobre a arte, em um mundo em plena transição, no qual espaços e tempos mobilizavam-se com extrema celeridade. Dois fatores foram prioritários neste regresso e levaram-me a colocar em xeque a direção dos meus pensamentos sobre a pesquisa em história da arte:

Por um lado, meus estudos anteriores, somente agora percebidos, encontravam-se fortemente distantes, a meu ver, da própria arte, pois a recepção havia se tornado o foco prioritário. Meu interesse, nesse momento e em contato constante com os artistas, tornou-se o modo como as suas práticas geravam a materialidade do próprio processo de construção das investigações e não mais as teorias seriam as referências desencadeadoras da pesquisa.

E ainda, este caminho levou-me a perceber profundamente a própria vida através da inventividade através da qual estes criadores se referiam a ela por meio de sua arte. A partir destas descobertas, meu trabalho transformou-se intensamente. Da recepção desloquei-me à criação, ação que determinou novos direcionamentos das minhas indagações, desde então, em especial das histórias da arte. Estas parecem-me ter um real sentido se partirem da vida e serão enriquecidas por todos os conhecimentos teóricos, transdisciplinares e epistemológicos que a arte e as suas histórias podem requerer. Tornam-se assim as histórias da arte verdadeiras vias de conhecimento, porém geradas pela arte em suas relações com a própria vida.

PALAVRAS-CHAVE:

História da arte em trajetórias; História da arte e recepção da arte; História da arte e criação em arte.

CADERNO DE RESUMOS

COMUNICAÇÕES

MESA 2 OBJETOS DE PESQUISA

Mediação:

Prof^a. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes (UFES/CBHA)

CONTRIBUIÇÃO À ESCRITA DA HISTÓRIA DA ARTE NO ESPÍRITO SANTO: MOTIVAÇÕES, INTERESSES, DIFICULDADES

Prof^a. Dr^a. ALMERINDA DA SILVA LOPES¹

¹UFES / CBHA / almerindalopes579@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A pesquisa em história da arte envolve a escolha de um objeto de investigação, seja ele um período histórico, movimento estético, gramática visual, objeto artístico ou cultural, trajetória criativa de um artista ou de coletivo, mas também a seleção de metodologias que contribuam para a análise e compreensão desse objeto. Mas raramente nos perguntamos: porque escolhemos tal assunto, ou porque ele instiga, nos inquieta e nos interessa, a ponto de dedicarmos ao estudo do tema anos a fio ou quiçá toda uma vida. Talvez nem encontremos resposta plausível para explicar a origem de tal fascínio e da reflexão teórica que estabelecemos com esse objeto artístico, que começa no doutorado, nos contamina e nos motiva a prosseguir dialogando com ele ao longo da nossa caminhada de pesquisadores. O objetivo desta proposta é refletir sobre a experiência pessoal da pesquisadora, formada em São Paulo, mas que deu prosseguimento à trajetória acadêmica e à de pesquisadora no início da década de 1990, no Espírito Santo, estado que ela desconhecia, e que embora localizado na região Sudeste, possuía, então, uma realidade sócio-político-cultural periférica se comparada à dos demais estados reginais, bastando citar a inexistência pesquisadores com quem pudesse dialogar, e, conseqüentemente, de pesquisas na área, que a orientassem ou contribuíssem para respaldar seus estudos. Apesar das precárias condições e da falta de incentivo à pesquisa por parte da instituição, somava-se a isso a falta de museus, arquivos e bibliotecas especializados, o que contribuiu para o desaparecimento ou a dispersão das fontes documentais. Essa realidade gerou desafios que precisaram ser enfrentados e exigiu urdiduras metodológicas e improvisação de estratégias de pesquisa para suprir essas e outras carências. Basta citar que as investigações prosseguiram e foram ampliadas e desdobradas, mais recentemente, por novos pesquisadores, o que tem assegurado a descoberta de processos e linguagens artísticas contemporâneas, em sintonia com o eixo hegemônico, mas que permaneciam desconhecidos e, conseqüentemente, à margem da historiografia da arte. Contribuiu para essa nova realidade a criação de Programas de Pós-Graduação em Artes, em todas as regiões do país, o que vem permitindo a descentralização e a construção de uma história da arte mais inclusiva, contemplando artistas, artesãos, processos criativos, objetos artísticos e culturais e processos até então ignorados ou marginalizados.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte Contemporânea; Linguagens Artísticas; Metodologia; Pesquisa em História da Arte; Inclusão e Marginalização.

EM UM LUGAR INDIVIDUALIZADO HÁ A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO

Prof^a. Dr^a. MARIA ELIZIA BORGES¹

¹UFG / CBHA / maelizia@terra.com.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Um dos motivos que me levou a escolher o cemitério como local de minha pesquisa foi a investigação que resultou na tese de doutorado defendida na ECA/USP (1991). A base da minha reflexão foi debruçar sobre o fenômeno da arte funerária que coincide no recorte temporal da “era de ouro dos cemitérios” (1860-1930), conforme atesta o historiador Michel Vovelle. A arquitetura e a estatuária funerária produzida pelos artesãos de Ribeirão Preto foi derivada na tradição italiana, com montagens ecléticas - valores neoclássicos e neogóticos - uma construção simbólica alicerçada na ostentação que atendia o gosto e o comportamento da burguesia vigente. A partir desta opção encaminhamos a nossa pesquisa no sentido de ampliar e aprofundar o estudo em outros cemitérios brasileiros, outros marmoristas e na produção também de escultores funerários para apreender melhor o entendimento sobre o papel da morte e do espaço do morto no século XIX e XX. Dentro do contexto da história da arte existe uma dificuldade de relacionar os estilos artísticos com as temáticas da arte funerária, pois nem sempre eles caminham juntos; de fazer conexões entre o assentamento arquitetural e o paisagístico dada a complexidade do espaço do cemitério; de verificar o teor escultórico e as leituras iconográficas devido à grande variedade existente. Seguimos, então, para uma pesquisa de campo que possibilitou a criação de um acervo vasto sobre os cemitérios brasileiros. Tal documentação possibilitou a realização de livros e artigos de temáticas variadas estimulados pelos eventos do CBHA e da ABEC. Trata-se de uma pesquisa de caráter interdisciplinar que abarca conhecimentos de história da arte; história das mentalidades; história da morte e história cultural. Ampliamos também o leque de observação para analisar túmulos de “patrimônio modesto”. A minha participação nos programas de pós-graduação da FAV e da História na UFG expandiu o referencial teórico deste discurso historiográfico artístico focado também nas questões de memória alicerçadas na tradição e na “áurea simbólica” dos monumentos. Questões que sempre nortearam a referida pesquisa: demonstrar o reconhecimento do cemitério como local artístico e social; observar em que momento e lugar a produção funerária se torna menos dependente dos valores artísticos europeus; verificar a ampliação dos bens iconográficos presentes nas construções tumulares.

PALAVRAS-CHAVE:

Cemitérios brasileiros; Construções funerárias; Séculos XIX e XX.

IMAGENS:



Figura 1
MARIA ELIZIA BORGES. *Capa do livro Arte funerária no Brasil (1890-1930), 2017, fotografia colorida.*
Fonte: Acervo da autora.



Figura 2
MARIA ELIZIA BORGES. *Capa do livro Uma complexa simplicidade, 2022, fotografia colorida.*
Fonte: Acervo da autora

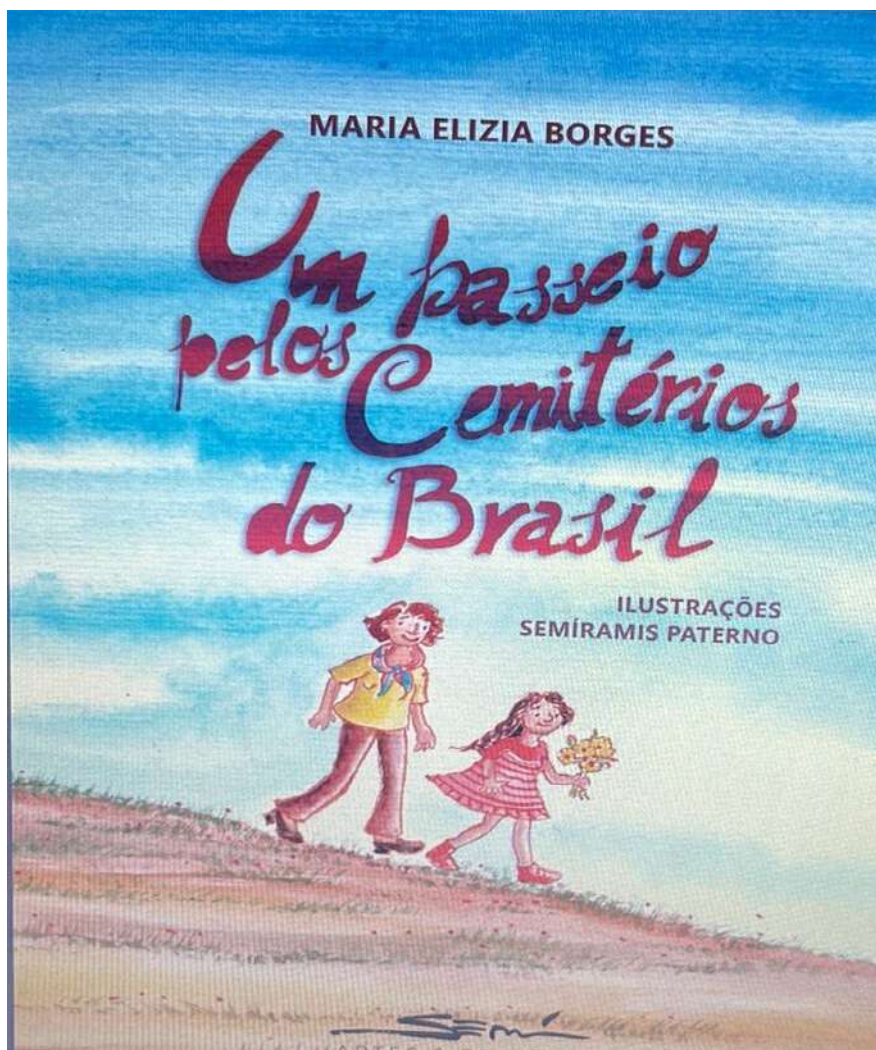


Figura 2

MARIA ELIZIA BORGES. *Capa do livro Um passeio pelos cemitérios do Brasil*, 2023, fotografia colorida.

Fonte: Acervo da autora

BANDEIRA BRASILEIRA, SÍMBOLO E SINTOMA. PINTURAS DE ALFREDO NICOLAIEWSKY

Prof^a. Dr^a. ICLEIA BORSA CATTANI¹

¹UFRGS / CBHA

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A pesquisa atual, *Pintura Contemporânea e Produção de Sentido*, vem sendo desenvolvida há alguns anos. Dentro desta questão, considere obras que trazem problemáticas da história da arte e da cultura (como temas e processos que as aproximam das narrativas míticas do passado) e atualmente, obras que se caracterizam pela reação a realidades sócio políticas contemporâneas, como a série *Bandeira*, de Alfredo Nicolaiewsky.

A bandeira nacional é, normalmente, símbolo de identidade e de reconhecimento para os cidadãos. No Brasil, nos últimos anos, ela foi apropriada pelo partido do Ex-presidente Jair Bolsonaro, deixando de representar a totalidade do País para tornar-se o signo distintivo de militantes da extrema direita. O fantasma de um novo golpe militar, semelhante ao de 1964, assombra a vida cotidiana de milhões há mais de quatro anos, pois estendeu-se após a posse do novo Presidente eleito, Luís Inácio Lula da Silva. A isso, acrescentou-se a crise sanitária sem precedentes do Covid que, no Brasil, devido à recusa do poder executivo em tomar as indispensáveis medidas sanitárias, foi responsável por quase 700 mil mortos.

Nesse contexto, contra o uso espúrio da bandeira, que passou a representar o desastre sanitário e social, artistas se posicionaram criticamente, recriando a flâmula com materiais “indignos”, alheios à tradição artística e transformando a imagem oficial por meios diversos. Assim, esse símbolo identitário da Nação tornou-se um sintoma da crise de valores vigente. Coube à arte, como em tantas outras ocasiões, expressar o mal-estar imperante. A série *Bandeira*, de Alfredo Nicolaiewsky, é exemplar dessas questões.

O artista retornou à pintura, abandonada há mais de vinte anos, durante a pandemia. Utilizando caixas de papelão como suporte, ele realizou mais de setenta trabalhos com signos abstratos. Dentro desse número, destaca-se a série *Bandeira*. Constituída por doze pinturas, é a única que remete a uma imagem do mundo real. Nessa série, a bandeira é desmontada e reconstruída de modos aparentemente aleatórios, gerando estranhamento. Acrescentam-se a isso, círculos vermelhos pintados no interior das pinturas, evocando a tragédia da pandemia. O artista condensa assim, em imagens, aberrações que transformaram o símbolo em sintoma de uma sociedade tornada profundamente distópica durante um determinado período de tempo.

PALAVRAS-CHAVE:

Pintura contemporânea; Bandeira brasileira; Símbolo e sintoma; Alfredo Nicolaiewsky.

IMAGENS:

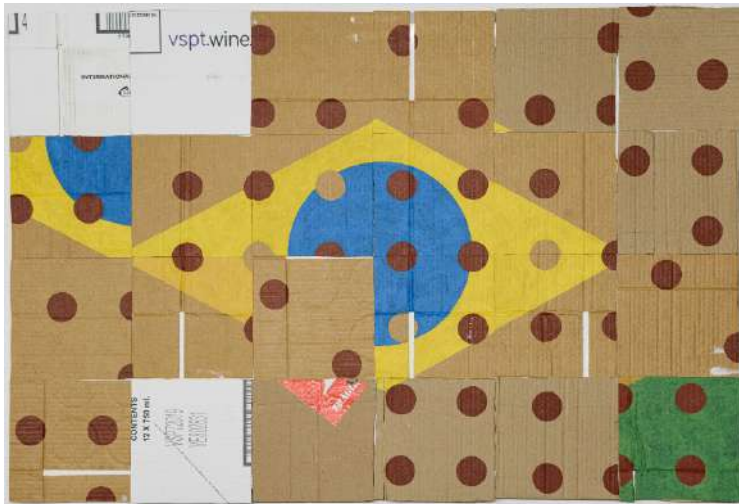


Figura 1
ALFREDO NICOLAIEWSKY. *Bandeira no 1*, 2022, acrílica sobre papelão 69 x 103 cm
Acervo: do artista – foto do artista



Figura 2
ALFREDO NICOLAIEWSKY. *Bandeira no 2*, 2022, acrílica sobre papelão, 69 x 103 cm
Acervo: do artista – foto do artista



Figura 3
ALFREDO NICOLAIEWSKY. *Bandeira no 3*, 2022, acrílica sobre papelão, 69x 103 cm
Acervo: do artista – foto do artista

TECER COM ÁGUA: OSL E ÁGUA VIVA

Prof^a. Dr^a. ROSANA PEREIRA DE FREITAS¹

¹UFRJ / CBHA / curadoriafreitas@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Ainda durante o período de emergência sanitária decorrente da pandemia de Covid, fomos convidados a integrar o projeto OSL/Orla Sem Lixo: construindo um modelo sustentável para a interceptação, coleta, transporte e destinação do lixo flutuante, cujos responsáveis haviam sinalizado a necessidade de integrar “Arte” a seus objetivos. O largo número de agentes envolvidos e a enorme diversidade de seus perfis - O projeto congrega diferentes unidades acadêmicas da UFRJ e pesquisadores de outras instituições, como a Universidade Federal Fluminense (UFF), do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), além de grupos sociais impactados direta ou indiretamente pelo acúmulo do lixo no espelho d’água e áreas costeiras, comunidades pesqueiras, empresas, órgãos ambientais, organizações não governamentais etc. - multiplicou os desafios a serem por nós enfrentados. De início, ficou claro que o primeiro ponto a neutralizar era a expectativa gerada pelas soluções artísticas habituadas a monumentalizar e fetichizar o lixo, das quais parte da obra de Vik Muniz é o exemplo mais expressivo. Nossa meta era antes, sua desapareição. Afinal, o lixo existente na região, ainda não retirado, é poluição visual. A barreira física a ser implementada pelo projeto é uma barreira visual. A ideia era participar do projeto de modo ativo, integrando à equipe um novo contingente de colaboradores (docentes e discentes) oriundos de diversos cursos da Escola de Belas Artes, visando desenvolver ações e projetos em colaboração mútua, suporte técnico-artístico e intervenções curatoriais. Sabemos do impacto que a percepção visual pode causar: tanto negativa como positivamente. Com objetivo de reverter, visualmente, a um só tempo os danos causados pela poluição e pelas soluções propostas pelo próprio projeto, elaboramos a realização de oficinas e mini-cursos, visando integrar a equipe e proporcionar subsídios e referências para o desenvolvimento criativo das mais diversas sub-áreas envolvidas. De saída, propusemos atividades que envolviam levantamento de conteúdos visuais e literários, co-elaboração e desenvolvimento de uma oficina de sensibilização estético-artística. Organizamos o Mini-curso “Água Viva” e a oficina “Onde há rede há renda”. Do ponto de vista metodológico, seguimos nos valendo da nossa assertiva em tomar a “Ásia como Método”, propondo um referencial comparatístico cujo alcance ia muito além dos repertórios artísticos inicialmente levantados. Recupéramos ao lado de tópicos como o Belo romântico; O Sublime; Marinhistas e o Grupo Grimm; questões como “Arte, água e natureza na contemporaneidade e em tradições autóctones e estrangeiras”, nas inúmeras referências à água em narrativas visuais asiáticas, além de seus respectivos conceitos estéticos.

PALAVRAS-CHAVE:

Ásia como Método; Arte e Natureza; Emergência Climática; Água.

CADERNO DE RESUMOS

COMUNICAÇÕES

MESA 3 MÉTODOS

Mediação:

Prof. Dr. Alexandre Santos (UFRGS/CBHA)

REESCREVER A HISTÓRIA, CINDIR A VIOLÊNCIA DO REAL E REMONTAR O TEMPO SOFRIDO

Prof. Dr. ALEXANDRE SANTOS¹

¹UFRGS / CBHA

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O projeto de pesquisa que ora desenvolvo, intitulado “Figurações da história: a dimensão documental da fotografia na arte contemporânea”, carrega inúmeros desafios, entre os quais o de trabalhar com a memória histórica como uma construção discursiva que se nutre do tensionamento entre ficção e realidade. Tal problemática tem sido discutida entre os historiadores já há algum tempo, tentando resolver questões sobre a impossibilidade de alcançar o real, diante dos inúmeros problemas epistemológicos que a sua representação acarreta. Por outro lado, a discussão sobre a potência ficcional da arte encontra-se bastante evidenciada nos últimos anos, principalmente em relação à imagem fotográfica, considerada inexoravelmente ficcional por inúmeros autores em contrapartida ao discurso positivista e científico que sustentou o seu nascedouro.

Esta comunicação propõe uma análise de uma das imagens inspiradoras deste projeto de pesquisa. Trata-se da fotografia produzida pelo artista canadense Jeff Wall (Vancouver, 1946), intitulada *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*, ou seja “Conversa de Tropas Mortas (Uma visão após uma emboscada de uma patrulha do Exército Vermelho perto de Mogor, Afeganistão, inverno de 1986)”. Esta imagem, produzida em 1992, é um exemplo das produções complexas de Wall ao envolver uma grande equipe de trabalho técnico, além de um elenco de atores, cenários rebuscados e um importante trabalho de pós-produção digital. Todo este aparato aproxima o artista canadense a uma espécie de diretor de cinema. Ele dirige uma fotografia encenada que representa as consequências de um ataque fictício a uma patrulha do Exército Soviético pelos Mujahideen durante a Guerra Soviético-Afegã, no inverno de 1986.

Além de refletir sobre o sofrimento humano e sua representação na arte, a análise propõe um diálogo com as ideias de Georges Didi-Huberman no que concerne ao seu cabedal teórico para pensar as imagens e suas relações com o tempo anacrônico e com a remontagem da história como um dos desafios contemporâneos tanto para os artistas quanto para os historiadores da arte.

PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia; Anacronismo; História como Montagem; Figurações da História; Jeff Wall.

IMAGENS:

**Figura 1**

JEFF WALL. *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986 / Conversa de Tropas Mortas (Uma visão após uma emboscada de uma patrulha do Exército Vermelho perto de Mogor, Afeganistão, inverno de 1986)*, 1992 Transparency in lightbox, 229 × 417 cm.

Acervo: The Broad, Los Angeles - EUA

GEORGES DIDI-HUBERMAN A COMPOR AS TRAMAS DA PESQUISA

Prof^a. Dr^a. DANIELA QUEIROZ CAMPOS¹

¹UFSC / CBHA / camposdanielaqueiroz@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Por vezes não sabemos onde uma pesquisa se finda e a outra se inicia. Escrevo a afirmativa tendo em mente não apenas as minhas próprias investigações, como também aquelas empreendidas pelos teóricos e historiadores da arte que mais articulo. Uma consistente pesquisa acadêmica entrelaçaria dois principais elementos: um objeto e uma base teórica e metodológica. O referencial teórico não deve ser estático: ele tanto se adapta ao objeto, quanto se renova em relação a contemporaneidade. Todavia, ele requer aprofundamento e densidade, os quais não são se consolidam num par de anos. Este texto parte então de alguns preceitos teóricos de um historiador da arte específico, tendo este alinhavado minha trajetória de pesquisa. A partir da segunda década do século XXI, faz-se notório o significativo número traduções de Georges Didi-Huberman no Brasil. Poderíamos indagar se esse crescimento de publicações acarretaram uma ampliação dos seus usos ou se, ao contrário, o alargamento dos usos ocasionara a aumento das traduções. Talvez não estejamos diante de uma via de mão única. Seja como for, torna-se expressivo a avolumamento de pesquisas em história da arte que se embasam em preceitos do filósofo e historiador da arte francês em nosso país. Deste modo, parte-se de alguns conceitos centrais de sua extensa e intensa obra para buscar compreender como funciona esse cruzamento entre objeto, teoria e metodologia dos trabalhos em história da arte que se embasam nos preceitos do referido intelectual.

Abordaremos nesse estudo três conceitos deveras usados na história da arte e que partem dos textos de Didi-Huberman, sendo eles: a sobrevivência, o anacronismo, a montagem. Para iniciar, justifico que essa tríade conceitual não foram inteiramente cunhada pelo intelectual, já que são significativamente os mais visíveis em suas obras nas quais ele articula outros importantes teóricos que o influenciaram: Aby Warburg, Walter Benjamin, Serguei Eisenstein. Não se pode localizar cada um dos citados conceitos numa obra específica do teórico, nem num determinado período de sua publicação. Sobrevivência, anacronismo, montagem aparecem de foram quase labiríntica em cerca de quadro décadas de uma produção que soma mais de 60 títulos. E talvez esse seja o principal e o primeiro problema aqui levantado: muitos ao lerem uma ou duas obras de Didi-Huberman utilizam conceitos extremamente complexos de forma superficial e questionável.

PALAVRAS-CHAVE:

Historiografia da arte; Didi-Huberman; Anacronismo; Sobrevivência; Montagem.

A CONVERSA COMO MÉTODO: O QUE EDUARDO COUTINHO TEM A ENSINAR PARA A HISTÓRIA DA ARTE

Prof. Dr. EDUARDO FERREIRA VERAS¹

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

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Extensa tradição epistemológica reconhece a entrevista como instrumento eficaz para a construção de conhecimento no campo das Humanidades. Empregada pelas Ciências Sociais desde a segunda metade do séc. XIX, a conversação com o outro ocupa, nos dias correntes, lugar de proeminência em diferentes disciplinas acadêmico-científicas: na Antropologia, na História, na Psicologia e também na História da Arte e na Crítica de Arte.

Em comunicação anterior, no XXXVII colóquio do CBHA, em 2017, abordei o uso dessa estimulante ferramenta, sublinhando a necessidade de se submeter as entrevistas feitas com artistas a um tratamento crítico, ancorando-se em técnicas tradicionais, como a análise de conteúdo, tão cara às Ciências Sociais, ou em pressupostos teóricos que fundamentam a chamada História Oral. Para o presente colóquio, que se propõe a examinar urdiduras metodológicas no campo da História da Arte, cogitei retomar alguns entrevistadores que considero exemplares na realização de diálogos com artistas: a estadunidense Katharine Kuh (1904 – 1994), o suíço radicado em Londres Hans Ulrich Obrist (1968) ou ainda a brasileira Glória Ferreira (1947 – 2022), querida colega, curadora, crítica e historiadora da arte, ex-professora da UFRJ.

Preferi, no entanto, motivado por uma disciplina que venho ministrando e por um ciclo de cinema que tive a chance de organizar, dar uma espécie de passo atrás e retornar a uma de minhas referências incontornáveis no mundo das entrevistas: o cineasta Eduardo Coutinho (1933 – 2014). Em distintos filmes dirigidos por ele, seja em *Cabra marcado para morrer* (1984), mas sobretudo nos longas que ele realizou a partir de *Santo forte* (1997), temos lições sobre a ética da escuta e a necessidade de uma curiosidade atenta e ativa.

Não só isso: pretendo demonstrar nesta comunicação que haveria em Coutinho um modelo para urdiduras metodológicas em Ciências Humanas, incluindo, aí, a História da Arte. Um aspecto diz respeito ao modo como ele trata a subjetividade – a das pessoas que ele entrevista e a dele próprio, sem nunca resvalar no que Beatriz Sarlo chama de “excesso de subjetividade”. Um segundo aspecto, presente em muitos de seus filmes, como *Babilônia 2000* (2000), *O fim e o princípio* (2006) ou *Moscou* (2009), é um certo ensaísmo errante, em que o pensamento se constrói, hesitante e indeterminado, diante do espectador.

PALAVRAS-CHAVE:

Entrevista; Eduardo Coutinho; Pesquisa; Metodologia; Ensaio.

IMAGENS:**Figura 1**

O fim e o princípio, 2006 (cena do filme)

Direção: Eduardo Coutinho

Distribuição: Videofilmes

LONGA DURAÇÃO E SINTOMA COMO PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS PARA A HISTORIOGRAFIA DA ARTE

Prof. Dr. IVAIR REINALDIM¹

¹UFRJ / CBHA / ivair.reinaldim@eba.ufrj.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Considerando-se a pesquisa sobre a historiografia da arte, assim como certas peculiaridades no modo como ela tem sido desenvolvida no Brasil, os fundamentos metodológicos da proposta de comunicação têm como referência dois conceitos basilares: a longa duração (ou *longue durée*), elaborada pelo historiador Fernand Braudel (1902-1985), e a noção de sintoma, a partir da ancoragem na psicanálise, com destaque para os desdobramentos da pesquisa de Sigmund Freud (1856-1939) nas ciências humanas. Se a longa duração pressupõe o problema da “história total”, o sintoma, por outro lado, como bem demonstra Michel de Certeau (1925-1986) na década de 1970, permite outro entendimento da relação existente entre as diferentes temporalidades históricas, ao considerar aquilo que é recalcado nas estratégias de estruturação discursiva dos campos disciplinares – o que pode ser entendido como um “trabalho” analítico. Assim, a comunicação, tendo a análise discursiva como método e a reflexão sobre as temporalidades históricas como paradigma, apresentará um estudo de caso sobre a História da Arte no Brasil, com enfoque em uma estrutura discursiva identificada entre os séculos XVI e XXI. Para isso, recorrerá a um agrupamento de textos elaborados em diferentes circunstâncias, com abordagens aparentemente diversas, para colocar a prova tal hipótese de investigação. Sem considerar o isolamento dos textos-base em recortes de curta e média duração, recorrentes no modo como essa narrativa tende a ser compartimentada, a análise em conjunto dos enunciados e das enunciações que os sustentam pressupõe recolocar o problema dos sintomas dessa historiografia artística: como a aparente especificidade na abordagem de certos recortes da História da Arte, a partir do Brasil, na curta e na média durações, guarda traços persistentes no modo como esse “trabalho” da disciplina tende a ser realizado? Como a análise desses sintomas, tendo como referência os discursos da e sobre a arte, apresentam especificidades, mas também relações aproximadas com abordagens concebidas por outros campos disciplinares? A investigação em curso recoloca o problema da positividade “Brasil” como parte do que se entende como “sistema-mundo”, no qual o trânsito, permuta e recalque de discursos se dá entre diferentes temporalidades, mas também geografias. Desse modo, a comunicação pressupõe a elaboração de premissas – primeiro movimento (urdidura) – para o desenvolvimento posterior de uma análise mais ampla – segundo movimento (trama).

PALAVRAS-CHAVE:

Historiografia da arte no Brasil; Longa duração; Sintomas.

CADERNO DE RESUMOS

COMUNICAÇÕES

MESA 4 MÉTODOS

Mediação:

Prof^a. Dr^a. Vera Pugliese (UnB/CBHA)

POTÊNCIAS EXCIPIENTES DO DISCURSO NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE

Prof^a. Dr^a. VERA PUGLIESE¹

¹UnB / CBHA / verapugliese@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este artigo discute um conceito face a escolhas terminológicas voltadas à reflexão sobre o delineamento metodológico concernente ao regime discursivo na História da Arte, balizado pela proposta de sua revisão epistemológica por Georges Didi-Huberman, desde os anos 1990. A partir de seu quadro teórico, é possível depreender um núcleo de princípios classificatórios que se infiltraram em processos de periodização da História da Arte, implicando certas valorizações, desde a conceituação de estilo como unidade de sentido e de chaves hierarquizantes como os gêneros artísticos, até a imposição hegemônica de certos modelos de tempo.

O presente recorte dessa complexa questão é uma abordagem preliminar que cogita um conceito que parte do problema da identificação não sobre determinado objeto ao qual um discurso historiográfico artístico se debruça, mas sobre seu próprio corpo discursivo: o que este corpo conteria *per se* e poderia ser dissonante em relação ao objeto de certo discurso. Trata-se do conceito de excipiente, emprestado do campo da Farmacologia, que é *grosso modo* um meio inerte que serve como corpo material a um fármaco que permite a administração de seus princípios ativos a um paciente.

Esse conceito é aqui deslocado para considerar o entrelaçamento das noções dos regimes de temporalidade e epistemológico da História da Arte em sua construção discursiva. Tal solidariedade é aqui examinada mediante certos marcos epistêmicos – como Plínio, Vasari, Winckelmann e Panofsky –, e retornos críticos a eles, visando abordar a constituição de balizas criteriológicas que permitiram fixar e transmitir bases classificatórias nas práticas discursivas de diferentes vertentes. Assim, o excipiente como matéria inócua que sustenta um discurso disciplinar sobre certo objeto se manifestaria como linhas estruturantes da urdidura do próprio discurso. Este artigo toma como hipótese de que ao invés de apenas lastrear conceitos (que no plano consciente seriam seu princípio ativo), estariam impregnados de um conjunto de noções que foram naturalizadas pela escrita da História da Arte. Elas contaminariam tal discurso subterraneamente, ativando modelos teóricos exógenos a ele e suscitando constrangimentos classificatórios, hierarquias e valorizações, que interferem em suas investigações, questionamentos e até conclusões em diferentes vertentes.

A fim de identificar potências desse excipiente como meio apenas aparentemente inerte, propõe-se indicar introdutoriamente quatro eixos que envolvem preceitos e procedimentos recorrentes nessa disciplina, para sua problematização: processos de periodização envolvendo marcos, me-

diante a noção de laminação do tempo histórico e de modelos de tempo; conceito de estilo e de estabilização e desestabilização estilística em períodos referenciais, mediante a noção de períodos transicionais; hierarquia entre gêneros da tradição pictórica, mediante a noção de campo expandido cunhada por Rosalind Krauss; intercâmbios culturais na acepção warburguiana, mediante a noção de trânsito de modelos plásticos e teóricos.

PALAVRAS-CHAVE:

Excipiente na História da Arte; Regime Epistemológico; Regime de Temporalidade; Estilo; Trânsito de Modelos.

DISCORDIA CONCORDS: MODELOS INTELECTUAIS DO MANEIRISMO ITALIANO

Prof. Dr. ALEXANDRE RAGAZZI¹

¹UERJ / CBHA / alexandre.ragazzi@uerj.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Apresentarei nesta comunicação os objetivos de uma pesquisa essencialmente teórica, analítica e interpretativa que será desenvolvida ao longo dos próximos anos. Com base em pressupostos apontados por Michel Foucault em “As palavras e as coisas”, considero que a História deva ser escrita a partir do estudo das rupturas e descontinuidades, que as mudanças são decorrentes de tensões, e que as bases epistemológicas para a interpretação dos fatos são tão incertas quanto são variadas as possibilidades. Efetivamente, a “noção de incerteza” apresenta-se aqui como um fio condutor, uma vez que se constituiu como método inerente ao pensar e, conseqüentemente, ao fazer artístico a partir do início da Primeira Época Moderna. Meu interesse pelo Maneirismo italiano decorre da constatação de que esse período foi definido pela historiografia da arte do século XX como uma fase de transição entre o Renascimento e o Barroco, como se fosse o resultado de tensões entre vontades artísticas opostas manifestadas durante esses celebrados movimentos culturais. Desse modo, em um projeto de longa duração, minha intenção é compreender o Maneirismo a partir de suas fontes intelectuais e artísticas. Se já apresentei alguns resultados desta pesquisa ao abordar a recepção do ceticismo durante o século XVI, pretendo dar sequência à “arqueologia intelectual” que me propus a realizar dedicando-me a temas como o estoicismo, a religião, a melancolia, a astrologia, o hermetismo, a alquimia da matéria e as metamorfoses do espírito. Trata-se de assuntos que, remontando a antigas tradições, adentraram pelo século XVI e sobrepuseram-se, de certa forma como prefiguração das práticas interdisciplinares atuais. Ali transparecem questões como as trazidas da medicina humoral no plano do microcosmo ou, no plano do macrocosmo, como as relacionadas à forma com que os engenhos são afetados pelas configurações astrais. Com efeito, aqueles foram os últimos momentos de franco diálogo entre a medicina e a astrologia. Tudo isso era potencializado pela crença na transformação em sentido amplo, seja através das metamorfoses do espírito, seja por meio da alquimia da matéria. Afinal, como bem ponderou Pico della Mirandola em seu “Discurso sobre a dignidade do homem”, é a mutabilidade dos seres humanos o que os torna admiráveis. Esses saberes, ao perpassar a vida dos artistas, irromperam também em suas obras, e a compreensão desse fenômeno é o que, em última instância, motiva este estudo.

PALAVRAS-CHAVE:

Maneirismo; Arte italiana; Historiografia da arte

ASPIRAÇÕES EUCRÔNICAS: DEBATES SOBRE ANACRONISMOS E INTERPRETAÇÃO DAS IMAGENS EM MODESTO BROCOS

Prof^a. Dr^a. HELOISA SELMA FERNANDES CAPEL¹

¹UFG / CBHA / hcapel@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Na perspectiva da história da arte encontramos as ambições historiadoras em conjugar tempo e manifestações artísticas. Todavia, considera-se que, contemporaneamente, tal concepção esbarrou em críticas que atingiram a história tradicional e as perspectivas convencionais no trato com as imagens, ao colocar em debate o eucronismo do historiador, ou seja, a ambição de correspondência e significação entre imagens e seu próprio tempo. Tal procedimento fez com que as imagens fossem tratadas metodologicamente pelas convenções controladas da disciplina com *status* de legitimidade epistêmica. Os historiadores ambicionam investigar os fenômenos históricos em sua historicidade, entendendo-os com a convocação da própria época que emoldura os fatos e que conforma, eucronicamente, a cronologia e o sentido. Para historiadores clássicos, portanto, o anacronismo, condenado como a intrusão de uma época em outra, seria uma heresia historiográfica. Para o fundador dos Annales, Lucien Febvre, o anacronismo seria *o maior de todos os pecados de um historiador*. Trazendo o debate para o campo da história da arte e ressuscitando autores da linhagem de J. Burckhardt e Aby Warburg ou mesmo dialogando com Walter Benjamin, encontramos autores como Georges Didi-Huberman que recuperam o pensamento pelas imagens, suas múltiplas temporalidades e o inexorável olhar anacrônico no ato interpretativo dos que tecem a intriga dos tempos. Partindo do confronto entre eucronia e anacronia, a comunicação explora os métodos de análise das imagens de Modesto Brocos (1852-1836) incluindo seu contexto de produção e recepção e a conformação de seu pensamento e identidade artística, considerados contemporaneamente, com uma natureza racista e excludente, especialmente a partir de sua tela Redenção de Cã /1895 (Fig.1). Em que pese a importância das discussões atuais sobre o racismo estrutural e os aportes histórico-culturais que recebeu no século XIX, a comunicação alerta para o uso indiscriminado de interpretações anacrônicas e sua cultura de cancelamento (Fig.2). Com preocupações metodológicas, pondera que a investigação sobre o artista precisa movimentar-se entre extremos, considerando, por um lado, os questionamentos atuais sobre as posturas que alimentam o racismo no século XIX, ao mesmo tempo em que investiga o olho da época e o diálogo que complexifica sua natureza identitária e suas múltiplas determinações.

PALAVRAS-CHAVE:

Modesto Brocos; Eucronismo; Anacronismo

IMAGENS:

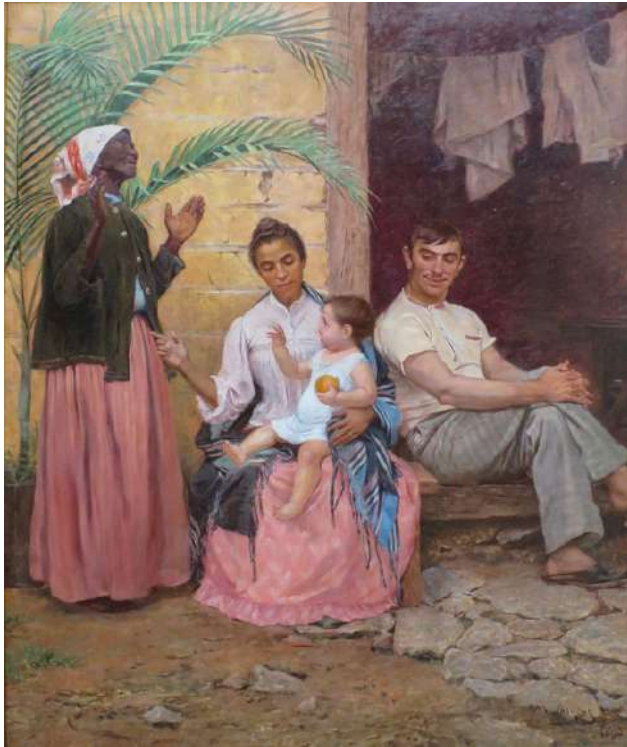


Figura 1
MODESTO BROCOS. *A Redenção de Cam* (1895). Óleo sobre tela. 199 cm x 166 cm.
Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 2
SEM AUTORIA. *Sem Título*. 2018. Facebook.
Fonte: REIS, Miguel Lúcio dos. Louvor ao embranquecimento? Uma análise da pintura a redenção de cam (1895) por suas historicidades. Dissertação de Mestrado. UFU, 2022, p.14.

COMO CARREGAR UM ATLAS ÀS COSTAS: URDIDURAS METODOLÓGICAS EM ABY WARBURG

Prof^a. Dr^a. SANDRA MAKOWIECKY¹

¹UDESC / CBHA / sandra.makowiecky@gmail.com

Prof^a. Dr^a. LUANA M. WEDEKIN²

²UDESC / CBHA / wedekinluana@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Sob o tema “Urdaduras metodológicas: escolhas e disposições na pesquisa em História da Arte”, encontramos a oportunidade expor, sobretudo no eixo temático *Métodos*, como são construídas as definições metodológicas e as adoções de conceitos direcionadores das pesquisas que realizamos com mais ênfase atualmente. Desde o ano de 2017 as autoras do artigo se debruçam sobre a perspectiva de Aby Warburg (1866-1929), refletindo acerca de seus pressupostos teórico-metodológicos, tomando por ponto de partida, as pranchas do *Atlas Mnemosyne* (1929). O Atlas como instrumento heurístico conduz-nos igualmente para perguntas acerca de como Warburg reúne as imagens, que falam entre si através de inúmeros fios condutores. Neste prolífico objeto de estudo, fundamentado em sua vasta erudição e conhecimento histórico, o pesquisador alemão foi desenvolvendo um método original de pensar não somente o significado das imagens, mas também o modo como elas significam. Contudo a afirmação de um método warburgiano não é um consenso entre seus estudiosos. Se, de um lado, Georges Didi-Huberman menciona o “suposto ‘método’” de Warburg (2013, p. 30), Kurt Forster nomeia uma recente publicação de *Il metodo di Aby Warburg* (2022). Para muitos estudiosos italianos atuantes, parece não haver controvérsia nesse ponto, pois é possível identificar alguns princípios metodológicos ainda que em fontes esparsas, sem uma formulação definitiva. Apesar desta dificuldade, o autor tem recebido grande atenção e numerosa é a produção acerca de seu legado. Em nossa pesquisa, partimos das pranchas do *Atlas* e vamos em direção a suas fontes iconográficas. Operamos um movimento de retorno ao contexto de onde foram retiradas as imagens selecionadas por Warburg, o que nos levou a um recorte de alguns monumentos singulares, que nos provocaram diversas questões epistemológicas e metodológicas: Como escolhemos os objetos de estudo da história da arte? Para o que dirigimos nosso olhar? Como perceber o desejo de transgredir os limites convencionais da história da arte, como investigar “semelhanças desconcertantes” entre fenômenos separados no tempo e no espaço? O estudo aprofundado das pranchas do *Atlas* é o caminho incontornável para abordar estas questões. Num percurso através das imagens da Villa Farnesina, Oratório di San Bernardino, Templo Malatestiano, Palazzo della Ragione e as pranchas do *Atlas* correspondentes, pretendemos refletir sobre o que descobrimos acerca do método de Warburg.

PALAVRAS-CHAVE:

Atlas Mnemosyne; Aby Warburg; Urdiduras metodológicas em Aby Warburg; Métodos de pesquisa em história da arte.

IMAGENS:



Figura 1
ABY WARBURG. *Prancha número 25 do Atlas Mnemosyne.* Fonte: Warburg, A. *L'Atlas Mnemosyne.* Paris: L'Écarquillé, 2012



Figura 2
ABY WARBURG. *Prancha número 23 do Atlas Mnemosyne.* Fonte: Warburg, A. *Bilderatlas Mnemosyne: The Original.* Berlin: Hatje Cantz, 2020).



Figura 3

ABY WARBURG. *Prancha número 40 do Atlas Mnemosyne.*

Fonte: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>

CADERNO DE RESUMOS

COMUNICAÇÕES

MESA 5 A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

Mediação:

Prof^a. Dr^a. Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

A HISTORIADORA DA ARTE HELEN ROSENAU E A QUESTÃO DA MULHER

Prof^a. Dr^a. DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN¹

¹UFRGS / CBHA / daniela.kern@ufrgs.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Em 2014 a historiadora da arte Griselda Pollock, em uma palestra intitulada *Making Feminist Memories: The Case of Helen Rosenau and Woman in Art 1944*, lançou um pouco de luz sobre a obra de Helen Rosenau (1900-1984), historiadora da arte judia que teve de deixar a Alemanha em função da ascensão do nazismo, radicando-se na Inglaterra. Quando ainda estava na Alemanha Rosenau fora aluna de Wölfflin e Panofsky, entre outros. A palestra de Pollock foi sucedida por algumas publicações a respeito de Rosenau, como os artigos de Rachel Dickson, intitulado *'It may be good Art History': the rehabilitation of Dr. Helen Rosenau* (2019), e de Jannik Sachweh, *Helen Rosenau, aufstrebende Kunsthistorikerin und Archäologin* (2021). Nota-se, assim, o lento surgimento de interesse de pesquisadores por uma historiadora da arte exilada, como outras de sua geração (Erica Tietze-Conrat, Dora Panofsky, Gertrud Bing, Hanna Levy-Deinhard, para nomear apenas algumas), cujas carreiras foram profundamente afetadas pelos processos de deslocamento forçado. A presente comunicação intenciona unir-se a esse movimento de investigação de historiadoras da arte exiladas durante a Segunda Guerra Mundial através do estudo do caso de Helen Rosenau, considerando, sobretudo, dois de seus escritos voltados à questão da mulher: *Changing Attitudes towards Women* (1942) e, com maior detalhe, *Woman in Art: from Type to Personality* (1944). Se no primeiro texto, uma breve comunicação, Rosenau reescreve a história do feminismo na Alemanha, resgatando figuras femininas atuantes desde o Romantismo alemão como Rahel Varnhagen-Levin, Dorothea Schlegel e Henriette Hertz, no segundo texto, um pequeno livro, mergulha nas representações visuais da mulher ao longo da história da arte para defender uma teoria própria, a de que mulheres na maior parte das vezes representadas como tipos, passam recentemente, acompanhando mudanças sociais, a figurar como indivíduos complexos, como se vê num dos exemplos que seleciona, um autorretrato de Paula Modersohn-Becker, pintado enquanto estava grávida. Como essas duas obras de Helen Rosenau se comunicam em uma perspectiva feminista é o que esta comunicação se propõe, em síntese, a traçar.

PALAVRAS-CHAVE:

Historiografia da Arte; Feminismo; Historiadoras da Arte; Helen Rosenau; Exílio.

ALINE BAIANA: 'EU ENTENDO O TRABALHO COMO UM CONTRAFEITIÇO'

Prof^a. Dr^a. FERNANDA PEQUENO¹

¹UERJ / CBHA / fernanda.pequeno.silva@uerj.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Este *paper* parte da entrevista que a autora realizou com a artista contemporânea brasileira Aline Baiana em Berlim (inédita, não publicada), durante a pandemia de COVID-19, quando realizava o pós-doutoramento junto à Universidade de Hamburgo, Alemanha. Na comunicação, analisaremos a produção artística de Baiana em consonância com uma epistemologia feminista interseccional, de modo a discutir seus trabalhos, localizando-os no sistema artístico brasileiro e global, tendo em vista as suas participações em duas bienais internacionais de arte contemporânea (Sharjah e Berlim, em 2019 e 2020, respectivamente). Com formação multidisciplinar, a artista começou atuando nos campos do cinema e da fotografia, e vem realizando obras em diferentes suportes, tais como vídeos, esculturas e instalações. Baseada em Berlim desde 2017, Baiana vem produzindo obras de arte a partir de preocupações com o meio ambiente, os conflitos indígenas, feministas e étnicos. Compreendendo o trabalho de arte como uma espécie de contrafeitiço, no sentido de “colocar algo no mundo que talvez reverbere e afete as estruturas e os pensamentos que sustentam esse mundo” (BAIANA & AUTORA, entrevista inédita, 2020) em que vivemos, onde tudo isso é possível. Desse modo, a artista demarca seu posicionamento político, somando-se a outros outros agentes de luta. Utilizaremos como aporte teórico textos de Audre Lorde, bell hooks, Lélia Gonzalez e outras autoras, bem como textos críticos e curatoriais que abordem a produção de Aline Baiana, de modo a discutir os seus trabalhos artísticos e também o modo como estes vêm circulando, sendo analisados e institucionalizados nacional e internacionalmente.

PALAVRAS-CHAVE:

Aline Baiana; Arte contemporânea; Feminismo interseccional.

IMAGENS:**Figura 1**

ALINE BAIANA. *The Cross of the South*, 2020, instalação, dimensões variáveis. Vista do trabalho exposto na 11ª Bienal de Berlim. Fotografia: Mathias Völzke.

Trabalho comissionado e produzido pela Berlin Biennale for Contemporary Art.
Fonte: website da Berlin Biennale for Contemporary Art.

NOS BASTIDORES DO PODER: MULHERES NOS JÚRIS DE PREMIAÇÃO DAS BIENASIS LATINO-AMERICANAS (1950-1970)

Prof^a. Dr^a. MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO¹

¹Instituto de Artes / Unicamp / CBHA

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Ao considerarmos em conjunto as bienais e os certames artísticos realizados na América Latina entre as décadas de 1950 e 1970, é notável a recorrência de vários nomes na composição dos júris de premiação. Muitos dos integrantes ocupavam postos de poder no panorama artístico daquele momento, como a direção de grandes museus e de instituições culturais de relevo; outros eram editores de revistas especializadas de impacto no meio cultural ou possuíam colunas próprias em jornais de grande circulação, e a maioria atuava repetidamente como curador ou jurado em outros certames internacionais de destaque no período. Ressalte-se ainda que grande parte dos críticos de arte era membro da Associação Internacional de Crítica de Arte (AICA). Embora estejamos tratando de um circuito eminentemente masculino, dominado por homens brancos, algumas mulheres se destacam nesse conjunto de mostras, como Lilian Somerville, que foi diretora do Departamento de Belas Artes do British Council entre 1947 e 1968 e integrou o júri das bienais de São Paulo de 1963 e 1965, além de organizar a delegação do Reino Unido para várias mostras internacionais, inclusive Veneza. Também as estadunidenses Grace Morley, Elaine Johnson e Una E. Johnson, a uruguaia María Luisa Torrens, a mexicana Ida Rodríguez Pamprolini e a argentina, radicada na Colômbia, Marta Traba devem ser aqui mencionadas, por suas participações, como juradas e algumas vezes como curadoras e autoras de textos de apresentação, em edições da Bienal de São Paulo, da Bienal de Gravura de Santiago do Chile, da Bienal de San Juan e da Bienal Americana de Córdoba. Outro destaque deve ser feito para Maria Martins, que teve papel decisivo na realização da 1ª Bienal de São Paulo, ao lado de Yolanda Penteadó, e também envolveu-se na organização da 2ª Bienal, auxiliando nas tratativas para a vinda das pinturas de Pablo Picasso, além de ter viajado para diversos países, com o aval de Ciccillo Matarazzo, para estabelecer contatos com artistas, agentes culturais e políticos. Martins obteve o prêmio de melhor escultura brasileira na 3ª Bienal de (1955) e participou do júri de premiação da edição seguinte da mostra (1957). Minha comunicação relaciona-se à pesquisa que desenvolvo sobre bienais e exposições recorrentes de arte na América Latina no pós-guerra (CNPq) e tem por objetivo analisar a participação dessas mulheres nesses certames, contextualizando sua atuação na cena artística daqueles anos.

PALAVRAS-CHAVE:

Bienais de arte; América Latina; Pós-guerra; Júris de premiação; Mulheres juradas.

NOVOS OLHARES SOBRE AS ESCULTURAS EM SÃO PAULO: NUS FEMININOS PELAS MÃOS DE CHARIS BRANDT

Prof^a. Dr^a. RITA LAGES RODRIGUES¹

¹EBA-UFMG / CBHA / ritalagesrodrigues@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A presente comunicação busca apresentar parte da pesquisa em desenvolvimento no âmbito do meu pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. A partir de um recorte inicial sobre a presença de obras de arte e monumentos de autoria feminina erigidos na tessitura urbana de São Paulo, resolvi focar representações de corpos femininos presentes na urbe. Para o Colóquio de 2023, optei por refletir sobre duas obras da escultora Charis Brandt (Charitas Brandt Lienert ou Charitas Brandt Caspari) *A mulher nua*, localizada até 1994, data em que foi roubada, na Praça da República em São Paulo, e a obra *Ascensão* (Sulamita), localizada na Praça das Guianas. Inicialmente, a partir de uma perspectiva microhistórica, far-se-á uma análise da documentação presente sobre as obras no Departamento de Patrimônio Histórico da Cidade de São Paulo, assim como da documentação sobre a artista que se encontra no Arquivo Bienal. São documentos oficiais do próprio departamento, ofícios, memorandos, relatórios com estado de conservação, e também reportagens de jornais e informações coletadas nos órgãos oficiais da Prefeitura. Além das análises das obras em si, possibilitadas pelos documentos presentes no arquivo, outro aspecto fundamental a ser apreciado é a relação estabelecida pelo poder público com o patrimônio material escultórico no espaço público. As reportagens dos jornais apresentam relações estabelecidas pelos habitantes da cidade com as esculturas, incluindo nomeações, oficiais ou populares, que mostram como realizava-se a representação das obras para o poder público e para a população em geral. Como uma das obras, *Mulher Nua*, foi roubada na década de 1990, a análise sobre esta obra será feita a partir da sua inexistência material, sob a perspectiva de uma cripto-história da arte, termo utilizado por Vitor Serrão em sua obra *A Cripto-História da Arte, análise de obras inexistentes*. Serão abordados o significado da ausência e as diversas dimensões presentes nesta ausência, incluindo os vestígios deixados pela presença da obra em outros suportes documentais, escritos, fotográficos, jornalísticos. A partir do entrecruzamento das dimensões relacionadas ao Patrimônio Cultural e à História da Arte, em especial a História das Mulheres Artistas, constrói-se a urdidura da pesquisa. Ao finalizar o resumo, retorno ao começo do processo de investigação, aquilo que motivou a escolha destas obras: a pesquisa sobre a atuação de mulheres artistas no espaço das cidades e, também, a presença de representações do feminino realizadas por estas mulheres. A partir de novas questões apresentadas pela crítica feminista de arte, novos olhares sobre os objetos ampliam nossas escritas no campo da História da Arte.

PALAVRAS-CHAVE:

História das Mulheres Artistas; São Paulo; Escultura; Charis Brandt.

CADERNO DE RESUMOS

COMUNICAÇÕES

MESA 6 A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

Mediação:

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

ELISEU VISCONTI E O SALON D'AUTOMNE DE PARIS

Prof^a. Dr^a. ANA MARIA TAVARES CAVALCANTI¹

¹EBA-UFRJ / CBHA / ana.canti@eba.ufrj.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Há 24 anos, defendi tese de doutorado sobre os artistas brasileiros e os Prêmios de Viagem à Europa no final do século XIX, com estudo especial sobre a experiência de Eliseu Visconti (1866-1944) como pensionista em Paris, na França (Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 1999). Desde então, tenho revisitado o material coletado durante a preparação da tese, explorando diferentes aspectos das trocas artísticas entre França e Brasil e aprofundando ideias sobre as escolhas e afinidades de Visconti ao longo de sua carreira.

Uma das fontes de pesquisa que tem se mostrado riquíssima é o conjunto de cadernos de notas do pintor, guardados por seu filho Tobias Visconti e hoje conservados no Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Durante a pesquisa para a tese, transcrevi muitas anotações que Visconti registrou nestes cadernos. Aos poucos, tenho voltado a minhas transcrições, buscando indícios e pistas deixados pelo artista sobre sua vivência na Europa e no Brasil. Nesta comunicação, me detenho nas anotações de Visconti sobre o *Salon d'Automne* de Paris de 1907. Embora não sejam extensas, suas observações sobre as obras que viu nesta exposição são significativas. O Salão de Outono teve sua primeira edição em 1903, apresentando-se como um espaço aberto às inovações artísticas, uma alternativa aos dois tradicionais Salões de Belas Artes que anualmente agitaram a cena artística na capital francesa no século XIX. Embora Visconti não tenha participado como expositor no Salão de Outono, foi um visitante atento. É interessante seguir suas anotações que destacaram a exposição retrospectiva de arte belga que fez parte do evento. Desta mostra, Visconti mencionou os pintores James Ensor (1860-1949), Alexandre Struys (1852-1941), Alfred Stevens (1823-1906), dentre outros. No catálogo do Salon se encontram os nomes destes artistas e os títulos das obras expostas. Nossa proposta ao rever as pinturas que Visconti viu, e reler suas observações, é partir desse confronto para traçar considerações sobre o mundo artístico que o marcou, provocou-lhe estranhamento, fascínio e reflexões.

PALAVRAS-CHAVE:

Eliseu Visconti; Salon d'Automne; Pintores belgas; James Ensor; Alfred Stevens.

IMAGENS:

**Figura 1**

Capa do catálogo do Salon d'Automne, 1907.

Fonte: <https://archive.org/details/cataloguedesouvr00salo/mode/1up>

**Figura 2**

JAMES ENSOR. *Une coloriste*, 1880, óleo sobre tela, 102 X 82 cm.

Acervo: Musées royaux des Belgique.

Fonte: <https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/james-ensor-une-coloriste>



Figura 3

ALFRED STEVENS. *Chant passionné*, c. 1875, óleo sobre tela, 101 X 60 cm.

Acervo: Musée d'Orsay. Localização: Musée national du château de Compiègne.

Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/chant-passionne-75966>

ARTE E HISTÓRIA NO MUSEU PAULISTA: MIGUELZINHO DUTRA

Prof^a. Dr^a. ANA PAULA NASCIMENTO¹

¹Museu Paulista da USP / CBHA / ananas1@usp.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A pesquisa em andamento tem como principal objetivo investigar, dentro do ciclo curatorial (coletar, catalogar, conservar e comunicar) o conjunto de aquarelas e desenhos de Miguel Arcanjo Benício de Assunção Dutra (1812-1872) — mais conhecido como Miguelzinho Dutra (1812-1875) — integrantes do acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP USP), parte mantida em São Paulo, parte sob a guarda do Museu Republicano “Convenção de Itu”, extensão do MP USP no interior do estado.

Possivelmente o único artista brasileiro a retratar diferentes pontos do estado de São Paulo antes de 1860, em obra de importante representação iconográfica, Miguelzinho Dutra foi artista múltiplo. Atuou como pintor, dourador, músico, ourives, desenhista, construtor, encarnador, entalhador, riscador de igrejas e retábulos, fabricante de instrumentos musicais. Igualmente compositor musical e redator de diversos textos, alguns dos quais o acessos nos auxiliam a compreender sua obra de maneira mais integral. O MP USP possui em sua sede na capital um álbum contendo 49 desenhos e aquarelas que abordam diversos temas: plantas, animais, retratos, figuras humanas, instrumentos musicais, bandeiras e insígnias internacionais. Por sua vez, o Museu Republicano detém um conjunto com 73 aquarelas: vistas panorâmicas e representação de edifícios de Itu, São Paulo e Santa Branca, paisagens rurais, vultos ilustres e tipos populares das cidades visitadas, projetos para decoração e festas de ruas. Parcela dos trabalhos de Miguelzinho Dutra foi adquirida pelo MP USP na década de 1930. Porém, antes mesmo da compra, um conjunto serviu de base para algumas das pinturas que compuseram a sala “Consagrada ao passado da cidade de São Paulo”, inaugurada em 1922. Outro grupo serviu de matriz para telas encomendadas na década de 1940, no bojo das comemorações do cinquentenário institucional, para as salas “Tropas e tropeiros, feiras de Sorocaba”, “Primórdios da cultura do café”, “Consagrada ao passado de outras cidades paulistas”, (1944); por fim, a sala “Cenas antigas da vida comum” (1945), para a qual foram transpostos para os quadros figuras anônimas das vilas por onde passou: negros, cegos, pedintes, crianças, figuras comuns, aquelas muitas vezes invisibilizados pela sociedade.

O estudo servirá de suporte para as diversas ações relacionadas com a qualificação do acervo do museu, ampliação de seu conhecimento e extroversão por diferentes meios, atividades estas ligadas à curadoria e ao ensino.

PALAVRAS-CHAVE:

Museu Paulista; Iconografia; Representação; Miguelzinho Dutra.

IMAGENS:



Figura 1
MIGUELZINHO DUTRA. *Cego com criança,*
em Piracicaba, setembro de 1845, aquarela
sobre papel, 16,7 X 11,3 cm.

Acervo: Museu Republicano “Convenção de Itu”, MP USP.

Crédito da imagem/ Reprodução fotográfica:
Helio Nobre/ José Rosael – MP USP.



Figura 2
MIGUELZINHO DUTRA. *Cego com bastão,*
1843, aquarela sobre papel, 19 X 10 cm.

Acervo: Museu Republicano “Convenção de Itu”, MP USP.

Crédito da imagem/ Reprodução fotográfica:
Helio Nobre/ José Rosael – MP USP.



Figura 3

MIGUELZINHO DUTRA. *Incêndio na mata*, 1847, aquarela sobre papel, 16 X 31,6 cm.

Acervo: Museu Republicano “Convenção de Itu”, MP USP.

Crédito da imagem/ Reprodução fotográfica: Helio Nobre/ José Rosael – MP USP.

A ICONOGRAFIA INSURGENTE DE JUAREZ PARAÍSO

Prof. Dr. LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE¹

¹Escola de Belas Artes da UFBA / CBHA / luizfreire1962@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Juarez Paraíso emergiu na década de 1950, integrando a segunda geração de artistas modernos na Bahia, em grande parte surgida na tradicional Escola de Belas Artes (1877), que, já integrando a Universidade da Bahia, atual UFBA, passava por um esforço de modernização do seu ensino. Esforço que esteve sempre em negociação com o conservadorismo do ensino acadêmico. Em paralelo a produção de gravuras, desenhos, pinturas, relevos e murais abstratos, responsáveis pela desconstrução do academicismo, Juarez Paraíso produziu, a partir da década de 1970, uma iconografia que insurge contra a cultura judaico-cristã e em consonância com os movimentos políticos, sociais e da contracultura, iniciados na década de 1960, que tiveram marcos importantes como o *Festival de Woodstock*, o movimento *Hippie*, representado na Bahia pela *Aldeia de Arembepe*, a política de valorização dos direitos humanos, a luta contra o racismo, a ideologia comunista e a crítica ao modo de vida dos EUA, a influência das teorias psicanalíticas e filosóficas que lastrearam os movimentos de liberação sexual, assim como aqueles do mundo da cultura e da arte como o Tropicalismo, entre outros que questionaram a moral burguesa.

Analisaremos imagens e objetos concebidos pelo artista e suas implicações no campo da sexualidade; da simbologia; da crítica ao modelo econômico e a supremacia do macho; o enaltecimento do sexo feminino, de suas formas, da genitália e da fecundação.

Cristo-mulher de 1973 coloca a possibilidade de a maior divindade do cristianismo ser do gênero feminino, uma iconografia que seria considerada herética nos tempos da Santa Inquisição, sobretudo porque a mulher, durante boa parte da Idade Média europeia, encarnava o mal e a principal fonte do pecado. Conotação que só foi redimida através do reconhecimento da concepção virginal de Nossa Senhora e do seu papel como mãe de Jesus. A Virgem Maria passou a ser a outra Eva, cheia das virtudes maternas e protótipo da mulher cristã. Porém, a subjugação da mulher, sua inferioridade, coisificação permanece nas sociedades cristãs como lastro, muito porque o protótipo mariano implica em muitas limitações e opressões. Nos totens de cabaças, caveiras e ossos o artista vale-se de uma matéria plástica, cujo significado mais profundo bem conhece, matéria com a qual constrói seu discurso acerca da vida, do princípio, do fim, da concepção à morte, da conjunção criadora do falo com a vulva. Totens da ancestralidade, do flagelo e da gênese humana.

PALAVRAS-CHAVE:

Juarez Paraíso; Modernismo; Bahia; Iconografia; Contemporaneidade.

IMAGENS:



Figura 1
JUAREZ PARAÍSO. *Cristo Mulher*, 1973, instalação,
Acervo do artista.
Fonte: Juarez Paraíso.

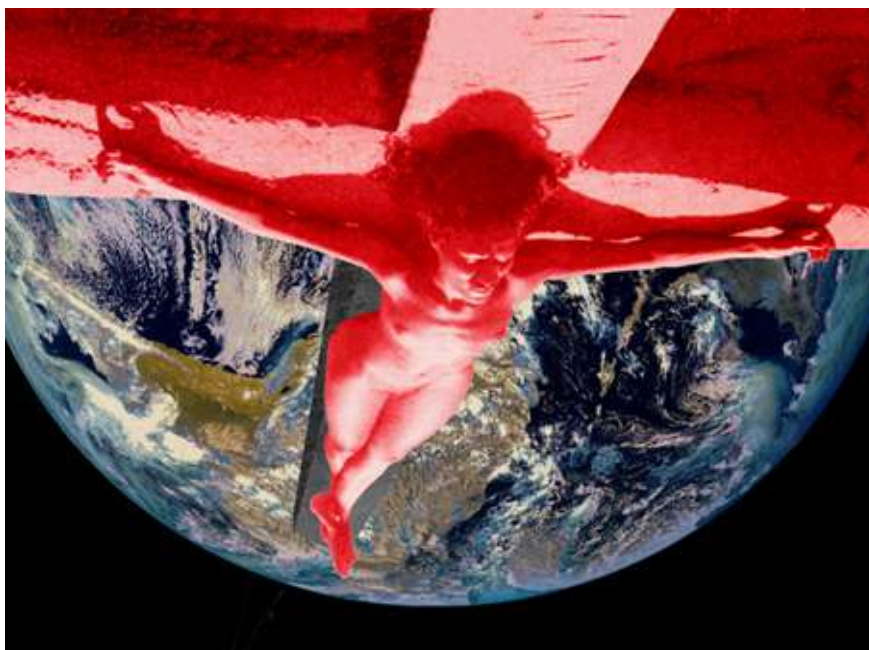


Figura 2
JUAREZ PARAÍSO. *Cristo Mulher*, 2000, arte computacional, manipulação fotográfica e composição digital.
Acervo do artista.
Fonte: Juarez Paraíso.

AINDA SOBRE A NECESSIDADE DE PINTAR E AS DEMARCAÇÕES DA ARTE

Prof^a. Dr^a. BIANCA KNAAK¹

¹UFRGS / CBHA / bknaak@hotmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Na pesquisa iniciada e apresentada no colóquio anterior (RJ, 2022) sob o título *Modernidades bordeline e a necessidade de pintar* insisto na pergunta, metodológica e previamente urdida, sobre a(s) possibilidade(s) de se conceber arte fora de hierarquias e estilísticas ocidentalizadas. A insistência nessa questão se impõe, para mim, frente ao pensamento decolonial aplicado às curadorias artísticas contemporâneas. Sobretudo diante de certa institucionalização paradoxal dos encaminhamentos artísticos sob abordagens decoloniais e afirmativas. No decurso da investigação retornei a heterotopia *naif* como resgate epistêmico e, como visualidade reencontro, entre outras, a produção de Estephanio Fusbach (1928 – 2002) um famoso pintor interiorano, com obras no acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Ado Malagoli e desconhecido fora de sua cidade, minha cidade natal. Se, pela historiografia da arte é possível identificar, na atitude dos artistas modernos, tanto a valorização quanto a resultante espontânea de uma ruptura com os cânones, a difusão deste reconhecimento no campo social e artístico, supõe a revisão de imperativos histórico-sociais (mais amplos?) que tornaram esta e outras considerações, apropriações e incorporações possíveis ou reprimidas, exaltando-as ou relegando-as a categorias estanques, subalternas, periféricas, ingênuas ou insanas, por exemplo.

Sendo que a comunicação que apresento ainda se encontra incipiente nos estudos de casos e consequente ampliação conceitual, será melhor enfrentá-la enquanto esboço para a pesquisa almejada, sobre as margens e limites de uma produção simbólica engendrada na derivação e desvio da norma canônica das belas artes ocidentais, justamente no momento em que, por aqui, o pensamento decolonial se debruça sobre as práticas artísticas contemporâneas com emergentes razões estilísticas, formais e sociais – até então tidas como menores – nos desafiando a repensá-las à luz de outras bordas e tramas da produção simbólica que ora resistem e animam o *mainstream* artístico nacional. A pesquisa que apresento, portanto, segue em construção teórico-metodológica e por isso tem fragilidades, porém, ainda se firma sob o escopo da recepção e transitividade do campo artístico moderno/pós-moderno ideologicamente em disputa.

PALAVRAS-CHAVE:

Produção simbólica; Pensamento decolonial; Pintura.

CADERNO DE RESUMOS

COMUNICAÇÕES

MESA 7 A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

Mediação:

Prof^a. Dr^a. Leticia Squeff (UNIFESP/CBHA)

OBJETOS PORTÁTEIS PRÉ-MODERNOS E AFRESCOS: NOTAS SOBRE UMA PESQUISA

Prof^a. Dr^a. FLAVIA GALLI TATSCH¹

¹UNIFESP / CBHA / galli.tatsch@unifesp.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a mobilidade dos objetos portáteis e as conexões por eles engendradas com outras mídias, como afrescos. Para esta comunicação, optamos por abordar uma caixa de marfim elaborada na França entre os anos 1320-1340 e as imagens afrescadas no Palazzo Davanzati, em Florença, por volta de 1395. O mote que os une é a história da Castelã de Vergy, romance inspirado no *fin'amor*, bastante popular nas sociedades europeias pré-modernas e que se inseria em uma cultura de corte por elas compartilhada. Redigido originalmente em francês, o romance narrava o amor de uma castelã e seu amante, que juraram guardar sua relação em segredo. Os encontros entre ambos ocorriam no jardim até serem descobertos. Depois disso, uma série de eventos levou ao final trágico da história, com a morte dos dois jovens. Na Itália, a difusão do romance pode ser sentida a partir de sua tradução para a língua vernácula, pela menção no *Decamerão* de Giovanni Boccaccio. As cenas desse romance foram compiladas em manuscritos e entalhadas em caixas de marfim que integravam, provavelmente, os ritos nupciais. Em virtude de sua materialidade, dimensões e formas de uso, esses objetos se tornaram um espaço privilegiado para apresentar as cenas cavaleirescas. Ao contrário das miniaturas, as caixas traziam uma iconografia muito mais rica e detalhada dessa história. O afresco elaborado no Palazzo Davanzati apresenta a história dividida em 23 cenas. A nosso ver, teria sido comissionado como parte dos ritos nupciais do casal Davizzi/Alberti, que integravam duas das mais importantes famílias comerciantes de Florença. As imagens do romance nos dois suportes apresentam alguns episódios em comum. Ao mesmo tempo, percebem-se diferenças significativas: enquanto no objeto francês as relações de vassalagem ocorriam no castelo e no ambiente da corte, o afresco florentino, com detalhes da arquitetura urbana, revelava as projeções e expectativas sobre o jovem casal (tanto em relação à moça quanto ao rapaz) e, não menos importante, a legitimação dos Davizzi frente às outras famílias comerciantes. Com esta pesquisa, esperamos aprofundar os estudos sobre os objetos das sociedades pré-modernas e suas relações com outros suportes, campo que ainda precisa ser desenvolvido no Brasil. Da mesma forma, procuraremos atualizar as pesquisas sobre o afresco, situando-o junto a outros objetos que também eram comissionados durante os ritos nupciais.

PALAVRAS-CHAVE:

Palazzo Davanzati; Cofres de amor; Castelã de Vergy; Marfim; Afresco.

IMAGENS:

**Figura 1**

ANÔNIMO. *Castelã de Very*, ca. 1320-1340, marfim, 9,7 X 22,6 x 10,8 cm.

Acervo: British Museum, Londres

Fonte: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1014705001>

**Figura 2**

ANÔNIMO. *Castelã de Very*, ca. 1395, afresco.

Acervo: Palazzo Davanzati, Florença

Fonte: imagem da autora

CIÊNCIA E NATUREZA NAS FOTOGRAFIAS DO METEORITO DO BENDEGÓ

Prof^a. Dr^a. LETICIA SQUEFF¹

¹UNIFESP / CBHA / leticia.squeff@unifesp.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Na noite do dia 2 de setembro de 2018, um incêndio atingiu o Museu Nacional do Rio de Janeiro, destruindo uma coleção de 20 milhões de objetos. Na manhã seguinte, durante as buscas, uma descoberta: uma peça, pelo menos, havia sido salva. O chamado meteorito do “Bendegó”, um enorme bloco de ferro, resistira às chamas. A imagem do meteorito intacto em meio aos destroços circulou nos jornais de todo o mundo.

Nesta comunicação pretendo apresentar a urdidura da pesquisa que desenvolvi a partir das imagens do meteorito do Bendegó. A pesquisa se desenvolveu a partir dos arquivos digitais disponibilizados pela Biblioteca Nacional, pela Biblioteca Brasileira/IMS, entre outros. Criamos um acervo digital com bibliografia e fontes e um banco de dados, como se verá.

O primeiro objetivo da pesquisa foi justamente inserir o caso do Bendegó no âmbito dos relatos de viagem. Vistos de uma perspectiva perpassada pelas abordagens decoloniais, os relatos de viagem – bem como suas imagens- são entendidos como parte de um discurso eurocentrado do mundo natural, construído com o auxílio de premissas científicas, tecnológicas, filosóficas, entre outras. Pretendo mostrar o processo de análise e aproximação do *Relatório* da Expedição do Bendegó com outros relatos de viagem, sobretudo os produzidos a partir dos anos 1870. Outro objetivo da pesquisa foi inserir as imagens do meteorito numa perspectiva mais ampla. Junto com o Relatório foram impressas 23 fotografias. Outras imagens do meteorito circularam em cartão postal, e em publicações diversas. A divulgação da imagem do Bendegó na cena internacional – que ocorreu de diversas formas, mas teve na exposição universal de Paris de 1889 um momento marcante – é também exemplo do esforço gasto da divulgação deste que foi considerado pelos contemporâneos como um grande feito da ciência do Império. E aqui nos dedicamos a uma ampla pesquisa nas imagens da época – litografias de álbuns e relatos de viagem, fotografias e pinturas – de modo a inserir as imagens do Bendegó – à primeira vista, bastante singulares - num contexto imagético, numa “iconosfera” a partir do qual o episódio do Bendegó se torne inteligível tanto para a história da arte do século XIX quanto para a história social. E aqui, percebemos as imagens do Bendegó atreladas a projetos de delimitação do território e construção de um imaginário geográfico unificado sobre o império – que implicava em novas formas de dominação sobre a fauna e a flora americanos.

PALAVRAS-CHAVE:

Meteorito do Bendegó; Fotografia; Ciência; Paisagem; Relato de Viagem.

A DELEITOSA ESCOLHA DOS RELATOS TURÍSTICOS ILUSTRADOS SOBRE A ARGÉLIA COLONIAL

Prof^a. Dr^a. CAMILA DAZZI¹

¹CEFET-RJ / CBHA

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O recorte temporal de nossa pesquisa é o século XIX, no contexto da expansão imperialista, quando ocorre o processo de colonização francesa do Norte da África e a consequente abertura desse território ao turismo. Nosso enfoque geográfico é a Argélia, cujo processo de brutal de dominação pela França teve início em 1830.

Se desde inícios do século XIX as obras de arte orientalistas motivaram viajantes europeus a conhecerem um Oriente repleto de mistérios e encantos, povoado por sensuais odaliscas e ferozes chefes tribais (Figura 1), cremos que não menos importantes, nesse sentido, foram as imagens turísticas dos territórios colonizados, como suntuosos cartazes das companhias marítimas, coloridas propagandas de estradas de ferro, cartões postais, guias e relatos turísticos ilustrados de viagem (Figura 2). A hipótese que guiou a pesquisa foi a de que a constituição de imaginários turísticos sobre os territórios colonizados pela França no Norte da África foi alimentada por textos e imagens Orientalistas. Para comprovarmos essa hipótese, utilizamos como material de análise os relatos turísticos ilustrados de viajantes europeus que estiveram nas colônias francesas em finais do século XIX. Tais relatos turísticos, cujas imagens possuem um papel tão relevante quanto os textos na narrativa contada pelos seus autores, são por nós percebidos na pesquisa como produções Orientalistas, que não só materializaram imaginários turísticos, como colaboraram em suas construções. Para darmos conta desse objetivo, selecionamos 3 relatos turísticos ilustrados redigidos por viajantes que estiveram na Argélia na segunda metade do século XIX. A escolha se deu por serem, dentre os mais de 20 documentos levantados, aqueles mais ricamente ilustrados, uma vez que compreendemos que textos e imagens dialogam e que, em conjunto, constroem discursos que revelam as disputas de poder nas colônias, simultaneamente materializando e colaborando na construção de imaginários turísticos forjados pelos colonizadores, ou seja, racistas, preconceituosos e exotizantes (Figura 3). A pesquisa se justifica, em grande medida, pelo fato de que compreender as origens dos imaginários turísticos sobre os territórios colonizados é um exercício que permite verificar em que medida resquícios desses imaginários orientalistas, repletos de preconceitos coloniais, ecoam até os dias atuais, ainda que por vezes ressignificados. Não obstante a comunicação não avance até essa compreensão, ela é um primeiro e necessário passo nesse sentido.

PALAVRAS-CHAVE:

Relatos Turísticos; Ilustrações orientalistas, Colonialismo; Imaginário Turístico.

IMAGENS:

**Figura 1**

Relação visual entre a pintura orientalista e as ilustrações em guias turísticos ilustrados, em duas representações da cidade patrimonial de Argel: I. Emile Régnault: *Scène de marché dans une rue*, 1878. II. Ilustração do guia turístico *L'Algérie contemporaine illustrée* (1881).
Fonte: dezenovevinte.net/obras/cd_casbah.htm. Fonte: gallica.bnf.fr

**Figura 2**

FREDERIC HUGO D'ALESI: Chemins de Fer P.L.M – Algeria. Voyages circulaires à prix très réduits. Litografia colorida, 1895.
Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b9009195x.item>



Figura 3

Reprodução, na p.101 do relato turístico *Un An à Alger*, da famosa tela *Noce juive dans le Maroc* (1839), do pintor Eugène Delacroix, pertencente hoje à coleção do Museu do Louvre, Fonte: gallica.com. Fonte: <https://collections.louvre.fr/>

APAGAMENTOS RACIAIS: RESISTÊNCIAS PICTOFOTOGRAFICAS

Prof^a. Dr^a. NIURA APARECIDA LEGRAMANTE RIBEIRO¹
¹PPGAV/IA - UFRGS / CBHA / niura.legramante@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Procurar, na história da arte, por representações de pessoas negras é não somente constatar grandes ausências, como verificar que os retratos atenderam a demandas de uma classe social branca e elitizada, como mostra a extensa história da pintura ocidental e, mesmo a fotografia quando surge, segue os modelos da tradição pictórica. Os estúdios, por exemplo, fotografavam pessoas negras em condições de subalternidade: nuas, prestando serviços ou forjando estudos para uma pseudociência - a da supremacia branca. Para discutir essa questão, será abordada a série fotopictórica "From Here I Saw What Happened e I Cried, 1995-1996", de Carrie Mae Weems, que revisita criticamente os daguerreótipos com imagens de escravizados (as), realizadas por Joseph T. Zelay. Como tais imagens foram produzidas para provar a inferioridade racial da população afro, a artista cobre com vermelhos as reproduções fotográficas, além de grafar frases sobre os corpos; outra série trazida ao debate, é "Retratos Brasileiros", iniciada em 2018, de Dalton de Paula, que questiona os apagamentos de afro-brasileiros na história da pintura, meio este que, por muitos anos, reproduziu a tradição escravocrata de pouco representar figuras negras. Os seus retratos pictofotográficos, ao mesmo tempo que valorizam e destacam traços fenotípicos raciais, trazem o dourado para rememorar ancestrais de reinados do povo negro, dispõem os corpos frontalmente, como nos retratos históricos e, também, criticam, por meio de lacunas formais pictóricas na superfície plástica, os silêncios impostos a biografias que foram ignoradas; por fim, a comunicação trata da obra, de título irônico, "Encecação", 2021, da artista Pâmela Zorn Viana que com sua autorrepresentação pictofotográfica, problematiza, simbolicamente, sua própria construção identitária inter-racial - germânica e negra -, como forma de discutir as ambiguidades físicas e de indumentárias por convivência com distintas realidades. Para esses artistas, o corpo negro mostra as contranarrativas capazes de desconstruir ideologias opressivas que despem as pessoas de pele negra de suas humanidades e de suas representatividades sociais. É preciso, como lembra Bell Hooks, desenvolver atitudes revolucionárias em relação à raça e à representação, de modo a pensar as imagens de forma crítica. Embora a fotografia e a pintura tenham evidenciado relações de poder, a abordagem metodológica da pesquisa em história da arte deve considerar as multiplicidades culturais e étnicas da sociedade para poder evidenciar maior representatividade e significações mais justas.

PALAVRAS-CHAVE:

Carrie Mae Weems; Dalton de Paula; Pâmela Zorn Viana; Apagamentos Raciais. Resistências.

IMAGENS:



Figura 1
CARRIE MAE WEEMS. Da série *From Here I Saw What Happened e I Cried*, 1995-1996
Fotografia
Fonte: <http://carriemaeweems.net/galleries/from-here.html>



Figura 2
DALTON DE PAULA. *Andreza*, 2022
Folha de ouro e óleo sobre tela, 61 x 45 cm
Fonte: cortesia do artista



Figura 3
PÂMELA VIANA ZORN. *Encenação*, 2021
Acrílica sobre tela, 170 x 150 cm
Fonte: cortesia da artista

CADERNO DE RESUMOS

COMUNICAÇÕES

MESA 8 A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

Mediação:

Prof. Dr. Emerson Dionísio de Oliveira (UnB/CBHA)

DA ARTE À NATUREZA: ARTISTAS PRIMITIVOS NA BIENAL DE VENEZA DE 1978

Prof. Dr. EMERSON DIONISIO G. DE OLIVEIRA¹

¹UnB / CBHA

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

“Da natureza à arte, da arte à natureza” foi o tema da 38ª Bienal de Veneza, sob direção de Luigi Scarpa, em 1978. O tema daquela bienal buscava reunir obras onde a natureza participava de forma significativa de sua estrutura. Ao mesmo tempo, explicitava ideologias políticas que consideravam Arte, como parte contingente da cultura, e Natureza como entidades conflitantes. Na pauta do dia, arte conceitual, *land art* e arte povera. Além do delicado momento político italiano, a crítica exaltava trabalhos que desafiavam os limites tradicionais da obra de arte, reconhecendo nelas elementos retirados do cotidiano e de materiais naturais em transformação. Nesta edição do evento italiano, a representação brasileira contou com quatro artistas ditos “primitivos”. Geraldo Teles de Oliveira, Júlio Martins da Silva, Madalena Santos Reinbolt e Maria Auxiliadora da Silva estavam representados por duas dezenas de obras. Desde 1966, Veneza não assistia a presença de artistas populares-primitivos na comitiva brasileira. Nossa pesquisa busca compreender o contexto das carreiras de cada um desses artistas e a seleção que o levou até a bienal. Para tanto, é preciso explicitar a segmentação e a consolidação de um circuito dedicado à produção popular, com especial ênfase para a pintura *naïf*. Consolidação que se deu num circuito emergente dividido entre o enaltecimento da autenticidade do popular como parte do discurso patrimonialista e nacionalista, tanto de direita quanto dos opositores ao regime ditatorial; orientado pela suspeição de simulacro “primitivista” e a emergência de novas genealogias artísticas dedicadas a destacar aspectos étnicos, raciais, regionais e religiosos. Por fim, que “natureza” foi interpretada nas produções desses artistas e como estava conectada aos demais artistas brasileiros selecionados.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte popular; Bienal de Veneza; Processos curatoriais.

A COLEÇÃO MURILO MENDES E OS SEUS DESENHOS

Profª. Drª. RENATA OLIVEIRA CAETANO¹

¹UFJF / CBHA / renata.caetano@ufjf.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Certa vez, em uma palestra, Jacqueline Lichtenstein refletiu sobre as significações que a palavra “desenho” poderia ter, ampliando nossa visão sobre a prática, ao demonstrar que cada critério de compreensão inscreveria o termo em um sistema de oposições que modificaria seu campo de aplicação. Conseguiríamos, portanto, pensar a prática artística a partir de um único exemplar e sua rede de relações, mas também, poderíamos propor um percurso no qual um conjunto de desenhos serviria como elemento para uma análise de suas múltiplas camadas interpretativas. A presente proposta de comunicação visa refletir sobre o desenho como objeto de pesquisa, a partir do trabalho investigativo que vem sendo realizado na coleção do poeta juizforano Murilo Mendes (1901-1975). Apesar de sabermos que não contamos com o conjunto em sua integridade, tratam-se de 177 obras, nacionais e internacionais, que se concentram entre os anos de 1888 e 1973. Poderíamos destacar alguns pontos cruciais deste acervo: é uma das maiores coleções de arte moderna do Estado de Minas Gerais, com elementos que servem como o testemunho de uma época por meio de um conjunto visual, formado essencialmente por presentes de seus amigos artistas e algumas aquisições via compra.

Muito já foi feito em torno do aprofundamento investigativo sobre os caminhos que a coleção percorreu para chegar à Juiz de Fora, suas obras e a algumas das relações de sociabilidade envolvendo Mendes e artistas ou escritores. Mas ainda são necessários esforços para fomentar a pesquisa em tal espaço institucional. Por isso, tomamos a coleção como princípio para um estudo que tem como objeto central os desenhos ali agrupados. Dessa forma, pretendemos partir das seguintes perguntas: o que este conjunto de desenhos podem nos dizer sobre artistas, colecionador e suas relações em seu contexto histórico? Como as obras desta coleção dialogam com outras peças de seus criadores? Como o conjunto se desdobra para os dias atuais?

Em se tratando de uma pesquisa em fase inicial, visamos apresentar as parciais do trabalho que almeja, ao longo do tempo, contribuir com uma reflexão em dois níveis: pensar os desenhos de forma panorâmica, criando uma aproximação com os objetos da coleção do qual fazem parte e, em um exercício analítico mais focal, pensar as camadas interpretativas das obras de alguns artistas, ali salvaguardadas, em diálogo com sua produção, externa à coleção.

PALAVRAS-CHAVE:

Desenho; Coleção; Murilo Mendes.

A CONSTRUÇÃO DA EXPOSIÇÃO MARIA HELENA ANDRÉS/ CENTENÁRIA

Prof^a. Dr^a. MARÍLIA ANDRÉS RIBEIRO¹

¹UFMG / CBHA

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Propomos pensar a construção da exposição *Maria Helena Andrés/Centenária*, artista brasileira, que tem uma atuação relevante na cena da arte brasileira ao longo de mais de 70 anos de atividade como artista, escritora e arte educadora. Entendemos que a construção de uma exposição está diretamente relacionada ao objeto da pesquisa, no caso à obra da artista Maria Helena Andrés, à sua escrita e à sua apresentação ao público. São três etapas que se complementam e se entrelaçam relacionando as urdiduras (pesquisa), as tramas (escrita) e configuram a tecelagem (exposição). Na primeira etapa, trabalhamos com a pesquisa iconográfica, bibliográfica e arquivística. Iniciamos o trabalho com a pesquisa bibliográfica e iconográfica uma vez que tínhamos familiaridade e acompanhamos a obra da artista ao longo de sua longa trajetória desde os anos 1950. Distinguimos as diversas técnicas e fases de sua obra (figurativa, construtiva, barcos, guerra, madonas, espacial, cósmica e releitura). Os textos críticos, coletados pela artista, nos ofereciam um material que precisava ser organizado e complementado, o que só foi possível através do trabalho da pesquisadora Nelyane Gonçalves Santos, patrocinado pela Lei Aldir Blanc. Em seguida, numa segunda etapa, selecionamos os textos críticos mais representativos de cada fase da obra da artista e organizamos a sua *Fortuna Crítica*, o que resultou num *e-book*, também patrocinado pela Lei Aldir Blanc e que, no momento, está sendo publicado como livro impresso, com o patrocínio da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Numa terceira etapa construímos a exposição *Maria Helena Andrés/Centenária*, em homenagem aos 100 anos da artista. Contamos com a colaboração de uma equipe afinada que trabalhou na produção da curadoria, expografia, designer gráfico, fotografia, cronologia, montagem e educativo. A pesquisa iconográfica e arquivística nos auxiliou a elaborar o texto curatorial que teve como eixo a cor e a linha na obra da artista e também nos orientou na produção do catálogo da exposição. O trabalho de Maria Helena como arte educadora nos deu régua e compasso para criarmos um espaço educativo destinado às crianças. A exposição foi realizada na Galeria do Minas Tênis Clube, em Belo Horizonte, entre 05 de novembro de 2022 à 05 de fevereiro de 2023 com o apoio da UNIMED BH Minas. Entendemos que a construção da exposição de Maria Helena Andrés certamente está contribuindo para a construção da história da arte e das mulheres artistas que atuaram no Brasil nos séculos XX e XXI.

PALAVRAS-CHAVE:

Exposição; Artista; História; Arte.

IMAGENS:

**Figura 1**

Exposição Maria Helena Andrés / Centenária. Galeria do Minas Tênis Clube, Belo Horizonte, 2022/2023. Foto: José Israel Abrantes.

**Figura 2**

Exposição Maria Helena Andrés / Centenária. Galeria do Minas Tênis Clube, Belo Horizonte, 2022/2023. Foto: José Israel Abrantes.



Figura 3

Exposição Maria Helena Andrés / Centenária. Galeria do Minas Tênis Clube, Belo Horizonte, 2022/2023. Foto: José Israel Abrantes.

BIENAS DE SÃO PAULO: ENTRE TENSÕES E REVISÕES

Prof^a. Dr^a. RENATA CRISTINA DE OLIVEIRA MAIA ZAGO¹

¹UFJF / CBHA / renatamaiazago@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

As bienais e grandes mostras sazonais desempenham papel fundamental, embora complexo, como nos revela a crescente importância das histórias de exposições construídas a partir de arquivos frágeis e efêmeros. Entendemos tais exposições como importantes eventos no campo das artes que podem ser utilizados para pensar uma outra via para a escrita da história da arte em constante movimentação, já que em uma exposição convergem os diversos agentes e elementos operantes no sistema da arte: artistas e as suas produções, curadores, críticos, colecionadores, galerias, museus, instituições, patrocínio público e privado, políticas públicas de apoio a cultura, diplomacia cultural e público visitante.

A proposta desta comunicação é refletir sobre a crise institucional e artística que caracteriza as Bienais Internacionais de São Paulo ao longo da década de 1970, bem como discutir o emblemático hiato atribuído pela historiografia da arte ao conjunto de mostras selecionadas. Essa conjuntura deu-se não apenas por discussões que se acentuaram no âmbito artístico e colocaram em questão o *status* da unicidade da obra de arte exibida em um espaço neutro que se configurou ao longo das exposições da arte moderna, mas também por uma tensão vigente entre os campos da arte e da política – interna e externa –, evidenciada pelo boicote à X Bienal de São Paulo, em 1969, ainda que presente desde a primeira edição da Bienal de São Paulo.

O debate sobre a crise da Bienal durante a década de 1970 tem origem nos ecos de sua fundação, na proposta de internacionalização da Bienal em uma era “pré-global”, em que a linguagem artística modernista começou a ser divulgada como um valor da cultura das sociedades ocidentais, naquele instante entendida como universal, reproduzindo o modelo colonialista. Entretanto, a crítica à Bienal de São Paulo foi dirigida não apenas à maneira como a expressão artística foi enquadrada (e conseqüentemente afirmada) por suas exposições, mas também à forma como a instituição implementou sua política de representação, sem reconhecer adequadamente as diferenças artísticas e culturais contidas no Brasil. Ademais, as Bienais Internacionais funcionam como importantes ambientes de articulação social nas atividades diplomáticas e comerciais com os países participantes do evento a partir da constituição das mostras de suas delegações internacionais.

PALAVRAS-CHAVE:

Bienais de São Paulo; História das exposições; Anos 1970; Diplomacia cultural.

CADERNO DE RESUMOS

COMUNICAÇÕES

MESA 9 A CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

Mediação:

Prof^a. Dr^a. Tamara Quirico (UERJ/CBHA)

EM PANO DE FUNDO: PINTORES QUE A HISTÓRIA DA ARTE ESQUECEU

Prof^a. Dr^a. PATRICIA DELAYTI TELLES¹

¹CEAACP- UNIV. DE COIMBRA / CHAIA – UNIV. DE ÉVORA / CBHA / pat2telles@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Desde Vasari, a História da Arte fundou-se no estudo dos “mestres”. Malgrado consideráveis progressos, durante as últimas décadas, na inclusão de mulheres e artistas de minorias étnicas ou perseguidas, persiste a tendência a centrarmo-nos em poucos nomes. No que refere à pintura no Brasil do início do século XIX: é curioso constatar que se trata ainda daqueles fornecidos por Araújo Porto-Alegre (1841, 1848) - na maioria, de artistas que ele conheceu, ligados à futura Academia Imperial. De fato, a parte “histórica” do seu importante trabalho quase se resume à “Antiga Escola Fluminense” (cuja existência enquanto “escola” Morales de los Rios já questionava), levando à sensação que os pintores ter-se-iam concentrado no Rio de Janeiro – mesmo se era Salvador a capital brasileira, até 1768. Some-se a isso um certo anti lusitanismo, natural na afirmação politico-cultural de uma nova Nação, que levou ao quase obliterar da importância de Lisboa, e subsiste a sensação que, entre finais do século XVIII e a chegada dos integrantes da chamada “missão francesa”, não teriam existido senão poucos pintores no Brasil, e seriam raros, em Portugal, os artistas de qualidade. Essa visão foi apropriadamente contestada no século XX, nomeadamente por Carlos Ott e outros colegas, e não pretendemos aqui elaborar a historiografia da nossa história da arte. Pretendemos apenas trazer à luz novos personagens, brasileiros que estudaram desenho em Lisboa em finais do século XVIII, miniaturistas estrangeiros ativos no Rio de Janeiro como Jean Philippe Goulu, e até pintores de cavalete sobre os quais pouco sabíamos, como por exemplo o retratista carioca Antônio Alves, ativo em Lisboa e em Pernambuco – cujo retrato de D. João VI pintado em 1814, e por nós mencionado no doutorado (2015), foi localizado por Paulo Knauss à guarda da antiga Escola Nacional de Belas Artes. Uma vez restaurada, a tela – de dimensões inéditas para a pintura no Brasil da época em contexto laico – resultou numa exposição no Rio de Janeiro (2018). Seriam eles, artistas “menores”? No contexto atual, sem dúvida, a começar pelo fato de não integrarem no grande bordado da nossa História da Arte canônica, mas participam dela como “pano de fundo”. A qualidade do retrato por Antônio Alves nos força a constatar que ainda há muito por descobrir, para que possamos um dia localizar o que resta da sua produção: a começar pela documentação que comprova a existência desses artistas, que ajuda a compor a trama do dito pano.

PALAVRAS-CHAVE:

Historiografia; Academia Imperial; pintura; Brasil colônia; pintura portuguesa.

ENTRE PRESENÇA E AUSÊNCIA: O TEMA DO JUÍZO FINAL NA ARTE COLONIAL LATINO-AMERICANA

Profª. Drª. TAMARA QUÍRICO¹

¹UERJ / CBHA / tamara.quirico@uerj.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

O Juízo Final é um dos temas mais importantes para o Cristianismo. Consequência última da Paixão, ele encerra a história cristã com a *Parúsia*, ou seja, o retorno de Cristo no último dia para julgar toda a humanidade.

A importância teológica do Juízo Final justifica sua evocação imagética desde os primeiros séculos do cristianismo, e a popularização de suas representações visuais a partir do século XI, e particularmente do XIII, com grandes desenvolvimentos iconográficos e compositivos. Ela explica também por que imagens do Julgamento Último podem ser encontradas em praticamente todas as regiões do globo em que houve penetração do cristianismo. Assim, pinturas e relevos com o tema foram produzidos não somente na Europa, como também nas Américas e mesmo em limites culturalmente mais distantes, como na Ásia.

No entanto, sempre nos chamou a atenção diferenças profundas entre os desenvolvimentos do tema entre as Américas espanhola e portuguesa. De fato, existem diversos exemplos nos antigos territórios da América espanhola (em áreas, por exemplo, de México, Bolívia, Argentina, Chile e Peru), principalmente pinturas (afrescos ou painéis) decorando o interior de igrejas, seja isoladas ou, como se tornou mais comum, englobadas dentro do tema mais amplo das *Postrimerías* (os Novíssimos da tradição cristã – Morte, Juízo Final, Inferno e Paraíso). Entretanto, nos territórios do atual Brasil, apesar da extensa área geográfica, não encontramos representações visuais do Juízo Final antes do século XIX, salvo exceções muito pontuais, o que se configura como caso excepcional dentro dos estudos de imagens cristãs. Nossa proposta partiu, portanto, de uma ausência temática, e busca compreender essa constatação a partir da possibilidade de substituição: na América portuguesa, o Juízo Final teria dado lugar a representações de São Miguel das Almas. Nossa comunicação, assim, tratará da constituição de um problema de pesquisa a partir das noções de presença, ausência e substituição.

PALAVRAS-CHAVE:

Juízo Final; São Miguel; Arte Colonial; Cristianismo.

IMAGENS:

**Figura 1**

DIEGO QUISPE TITO. *Juízo Final*, 1675, óleo sobre tela, 132 X 198 cm.

Acervo: Convento de San Francisco, portería. Cusco, Peru.

Crédito da imagem: Smart History. Disponível em <https://smarthistory.org/diego-quispe-tito-last-judgment-1675/>. Acesso em 13.03.2023.

**Figura 2**

ALEIJADINHO. São Miguel e as Almas do Purgatório, século XVIII, pedra-sabão.

Acervo: Igreja de Bom Jesus do Matosinhos e São Miguel e Almas, Ouro Preto.

Crédito da imagem (fotografia e tratamento): Adelaide Luiza N. Dias, Alan Rodrigues G. de Paula, Julia Maria J. Diniz, Marcela Cristina A. Souza e Mere Soares.

ENTRE DESEJOS E AUSÊNCIAS: NARRATIVAS HISTÓRICAS DA ARTE BRASILEIRA

Prof^a. Dr^a. VERA BEATRIZ SIQUEIRA¹

¹UERJ / CBHA

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

No início da década de 1950, foi planejada uma coleção de livros sobre “As Artes Plásticas no Brasil”. Coordenada por Rodrigo Mello Franco de Andrade, a coleção seria formada por três volumes. O primeiro deles, único que foi publicado, contou com os capítulos: Arqueologia, Arte Indígena, Artes Populares, Antecedentes portugueses e exóticos, e Artes Aplicadas (mobiliário, ourivesaria, louça e porcelana). O segundo volume seria dedicado à escultura e à arquitetura, trazendo textos sobre a arquitetura e a imaginária coloniais, as esculturas dos séculos XIX e XX, Grandjean de Montigny e seus discípulos e arquitetura moderna. O terceiro e último volume versaria sobre a pintura sendo dividido em períodos e regiões – o período colonial incluiria artigos sobre Pernambuco e as Capitanias do Norte, Bahia e Sergipe, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais; o período seguinte seria dividido entre Missão Francesa, Pintura Brasileira do Século XIX, Movimento Modernista e Pintura Moderna no Brasil. Ainda que não publicada integralmente, menciono essa coleção primeiro porque não podemos deixar de lamentar a sua não realização, já que deixaria alguma reflexão articulada sobre a arte no Brasil. E também porque a sua estrutura revela uma compreensão da arte e da cultura brasileiras que permaneceu antes como um objeto de desejo do que uma realização historiográfica. Nos anos 1980, estrutura similar apareceu na publicação História Geral da Arte no Brasil, coordenada por Walter Zanini, em dois volumes que tratam da arte brasileira desde o período pré-colonial até a contemporaneidade. É claro que nesse livro a divisão de capítulos era outra e atendia aos interesses mais recentes, incluindo capítulos sobre fotografia, desenho industrial, arte afro-brasileira, artesanato e arte-educação.

É curioso, portanto, ver que muitos dos temas desses dois projetos de publicação – como a incorporação das artes decorativas, design ou fotografia, o problema da arqueologia e da arte indígena, as tradições populares e afrodescendentes, entre outros – permanecem como ausências na nossa historiografia da arte. Tampouco gerou outras pesquisas de caráter mais amplo sobre a arte no Brasil. Procurarei, nessa comunicação, traçar uma genealogia desse problema, procurando pensar em sucessivas tentativas de escrita de uma história da arte brasileira, para que essa história peculiar nos auxilie a entender suas idiossincrasias.

PALAVRAS-CHAVE:

História da arte brasileira; Historiografia da arte brasileira; Ausências historiográficas

DESAFIOS QUE UMA MODELAGEM CONCEITUAL ENFRENTA

Prof^a. Dr^a. MARIA AMELIA BULHÕES¹

¹PPGAV-UFRGS / CBHA / mariameliabu@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Pensar a arte e sua história a partir de uma modelagem conceitual sistêmica nos anos 1980 foi uma ousadia, pois enfrentava as concepções idealistas da arte arraigadas em nossa comunidade intelectual. A presente comunicação busca discutir como, de lá para cá, assumimos em nosso Grupo de Pesquisa os desafios de atualizar e aprimorar nossas bases conceituais e procedimentos metodológicos. O ponto de partida é que nem toda prática simbólica tem sido considerada arte, quando a partir da Europa, no bojo do Renascimento se configuram as bases do que denominamos sistema da arte (KRISTELLER, 1951; BULHÕES, 1990; DIDI-HUBERMAN, 1990; SHINER, 2010), que se expandiu pelo mundo ao longo do século XIX, subjugando sob sua hegemonia as plásticas dos povos colonizados. Esta estrutura se constituiu através de indivíduos (literatos, mecenas, artistas, marchands, críticos, colecionadores...), instituições (academias, salões, museus, galerias..) e discursos legitimadores organizados em disciplinas (Estética História e Crítica de arte). Seu funcionamento está articulado ao contexto histórico em que se insere, fazendo uma espécie de refração de seu território, sociedade, política, economia e cultura, nas práticas artísticas. Nos desdobramentos do sistema acadêmico, moderno e contemporâneo, manteve-se a dominação original da sociedade capitalista, elitista, branca e machista que o criou e o dominou ao longo de muitos séculos. Adotar esta metodologia e bases conceituais tem permitido a compreensão da expansão da arte no mundo em seu modelo eurocentrista. Abordando diferentes temas, avançamos nas discussões conceituais, incorporando pressupostos das teorias da complexidade (MORIN, 1990/2000; MATURANA-VARELA, 2003), das redes (LATOUR, 2012; FLORIDI, 2014) elaborando gráficos dinâmicos de funcionamento, discutindo autores (HEINICH, 1998; CANCLINI, 2011) e adotando novos conceitos. No avanço das práticas contra hegemônicas incorporamos as teorias decoloniais (BHABHA, 1998; MIGNOLO, 200/2011; QUIJANO, 2000). Compreendemos o sistema da arte mundial como parte integrante da empresa colonialista que na contemporaneidade está sendo questionado e flexibilizado a partir destes pressupostos.

PALAVRAS-CHAVE:

Sistema da arte; Relações sistêmicas da arte; Teorias da complexidade; Teorias das redes; Teorias decoloniais

CADERNO DE RESUMOS

COMUNICAÇÕES

MESA 10 A URDIDURA DA PESQUISA

Mediação:

Prof^a. Dr^a. Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)

O OLFATO, A INCONFIDÊNCIA E UM VESTIDO-CAMISA

Prof^a. Dr^a. ANGELA BRANDÃO¹

¹UNIFESP / CNPq / CBHA / angela.brandao@unifesp.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Embora os estudos sobre moda e têxteis no Brasil tenham recebido importantes contribuições nos últimos anos, ainda restam muitos pontos a serem esclarecidos, especialmente no que tange o período colonial e, tanto mais, por uma lente histórico-artística. Na Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Conceição do Mato Dentro-MG, encontra-se um teto pintado, cuja autoria ainda está sob investigação, com representações das Cinco Chagas de Cristo, combinadas a Alegorias femininas das Três Virtudes Teológicas e dos Cinco Sentidos. Interessa-nos observar especialmente a Alegoria do Olfato, com ênfase no modo como está vestida. Em lugar dos vestidos de luxo, ao estilo da aristocracia do Antigo Regime, veste uma camisola branca. A representação do Olfato como Alegoria feminina, como de resto a dos demais Sentidos, adotou desde o século XV o caráter das Ninfas Antigas. Esta seria a primeira hipótese para explicar o modo como está vestida. Para compreender melhor a questão, é preciso recuperar o artigo de Nordenfalk, *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*, de 1985. Mas não apenas. Importa abranger aspectos culturais que envolvem a representação do Olfato no século XVIII a partir de autores como Robert Jütte, em seu livro de 2005, *A History of the Senses*, ou Michel Delon, em seu *Savoir Vivre Libertin*, de 2000; além do recurso a fontes primárias, como a obra do Padre Balthazar da Encarnação, *Cidade da Consciência em cinco discursos pelos cinco sentidos*, editado em Lisboa, no ano de 1700. Ocorre que nosso problema não estará resolvido somente com o entendimento dos significados do Olfato e dos Cinco Sentidos no contexto Setecentista, pois o modo como a Alegoria está vestida requer outras explicações. Isso nos remete a autores como Carolina Weber, Giorgio Riello ou Daniel Roche, para tratar da mudança na moda, por influência do Iluminismo, de abandono dos luxos dos trajes de corte, em direção a escolhas mais simples e campestres, como o vestido-camisa de musselina branca, que se tornaria um símbolo de despojamento rousseauiano; um gosto bucólico arcádico e um sinal das transformações da produção de tecidos na Europa; um passo aristocrático ambigualmente revolucionário. Ademais, numa proposta intertextual, arriscaremos combinar nossa Alegoria do Olfato com os poemas de Tomás Antônio Gonzaga dedicados a Marília e os acontecimentos políticos em torno da Inconfidência Mineira.

PALAVRAS-CHAVE:

Cinco Sentidos; Olfato; Inconfidência Mineira; História da Moda; Iluminismo.

IMAGENS:



Figura 1
AUTORIA NÃO IDENTIFICADA. *Alegoria do Olfato*, segunda metade do século XVIII, pintura a têmpera sobre madeira. Forro da Sacristia da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Conceição do Mato Dentro, Minas Gerais. Fonte: Foto do(a) autor(a)

TRAMAS E URDIMENTOS NA HISTÓRIA DO PARQUE LAGE

Prof. Dr. CARLOS GONÇALVES TERRA¹

¹Escola de Belas Artes / UFRJ / CBHA / terracg@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Há um certo clima enigmático envolvendo o Parque Lage que fascina pela sua beleza natural. Alguns documentos se contradizem: os periódicos de época não relacionam quase nada sobre o local apesar de seus proprietários possuírem *status* social elevado. Pelo entrecruzamento de informações esparsas, sabemos que sua história começou em 1611, ano em que Rodrigo de Freitas de Mello Castro adquiriu uma enorme área de terra em torno da atual Lagoa Rodrigo de Freitas. Em 1826, os Lage, já possuíam terras na região, mas Antonio Martins Lage adquiriu a propriedade de João Rodrigues Pereira de Almeida, uma chácara agrícola em que predominava o cultivo da cana de açúcar. Em 1827 o proprietário fez pequenas benfeitorias, mas somente em 1840 é que uma grande obra foi realizada pela família Lage, quando o paisagista inglês John Tyndale, projetou os jardins dentro dos padrões ingleses. Apesar da autoria do projeto ser a ele atribuída, não existem documentos que confirmem tal afirmação. Em sua execução encontramos cachoeira, lagos, aquário e gruta. Destacam-se os caminhos sinuosos, os diversos pontos de vista, as *follies* – ruínas de pavilhões, quiosques e grutas, todos feitos em cimento –, as pontes e pavilhões imitam troncos de árvores, o mobiliário de jardim também feito em cimento, buscou na natureza suas formas orgânicas – galhos de árvores, troncos e folhas – que se integravam também ao conjunto das avenidas e caminhos do lugar. O Parque Lage nos seus diferentes percursos mostra suas diversas possibilidades cenográficas, provocando o impacto imediato do olhar: as cúpulas da exuberante vegetação da mata atlântica ainda hoje se fecham causando por vezes a sensação de se estar em uma densa floresta. Na década de 1920, o local sofreu uma grande intervenção, quando a propriedade da antiga fazenda foi substituída por um palacete eclético. O arquiteto italiano Mario Vodret buscou na arquitetura italiana a sua inspiração. Ela foi um presente de Henrique Lage a sua esposa Gabriella Besanzoni, italiana e cantora lírica que tem uma história à parte. Apesar de inúmeros tombamentos e destombamentos, o lugar apresenta-se como uma importante área, onde a arquitetura do século XX se integra aos jardins românticos, elaborados pelo paisagista inglês na primeira metade do século XIX. A partir de 1975 foi criada a Escola de Artes Visuais que se localiza no palacete. O espaço é visitado diariamente por um grande número de pessoas, que aproveitam o espaço, situado na rua Jardim Botânico.

PALAVRAS-CHAVE:

Parque Lage; John Tyndale; Jardim; Rio de Janeiro; Século XIX.

A TRAMA DOS GOSTOS E AS ESTRATÉGIAS DE PENSAR A HISTÓRIA DA ARTE

Prof. Dr. MARCO PASQUALINI DE ANDRADE¹

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

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A proposição elencada para essa apresentação é de cruzar as referências entre as escolhas do objeto de estudo e a eleição das abordagens metodológicas a serem priorizadas para a investigação. Caso de metáfora metalinguística histórica, a opção foi circunscrever uma mostra extremamente significativa ocorrida na década de 1980, mas circunstancialmente pouco vista e comentada, e submetê-la a um crivo analítico impossível de isenção científica. Trata-se de A Trama do Gosto, exposição singular proposta pela Fundação Bienal de São Paulo em seu intervalo entre bienais (18^a. E 19^a.). O mau agouro artístico fez com que ocorresse entre 25 de janeiro e 22 de fevereiro de 1987, período de recesso cultural temido por qualquer produtor em sã consciência. Pouco visitada, a mostra teve a curadoria de dois *outsiders* do circuito: Carlinhos Moreno (ator conhecido como garoto propaganda de uma esponja de aço de mil utilidades) e Sonia Fontanezi (uma agente transdisciplinar entre o design, a comunicação, a semiótica e a arte). A ousada premissa visava construir um simulacro de uma cidade com seus lugares transformados em metáforas anti-pedagógicas de si mesmas, desconstruindo seus estereótipos em ressonância com os gêneros e problemas artísticos. Cada lugar foi ocupado por um curador/artista convidado, que teve liberdade de conceber o espaço a partir de seu próprio universo de referências. Entre os quais podemos citar Carmela Gross, Tadeu Jungle, Guto Lacaz, Agnaldo Farias, Rafael França, Leon Ferrari. O desafio de tratar tal objeto remete ao binômio recepção/invisibilidade. Como analisar um objeto do qual o autor fez parte e traz memórias e afetividades significativas, e ao mesmo tempo não há suficiente documentação disponível? O cruzamento entre a percepção de pertencer a um momento único e a desconstrução de investigar seu alcance enquanto fato artístico cria um embaraço metodológico e linguístico. A História das Exposições encontra seu sentido em uma visão de contexto e circuito, portanto atravessado por estruturalismos e pós-estruturalismos teóricos e um sentido de *zeitgeist* raro. Pensar a lacuna com empatia é a estratégia.

PALAVRAS-CHAVE:

A Trama do Gosto; Exposições de arte; Fundação Bienal de São Paulo; Arte contemporânea; Pós-modernidade.

IMAGENS:

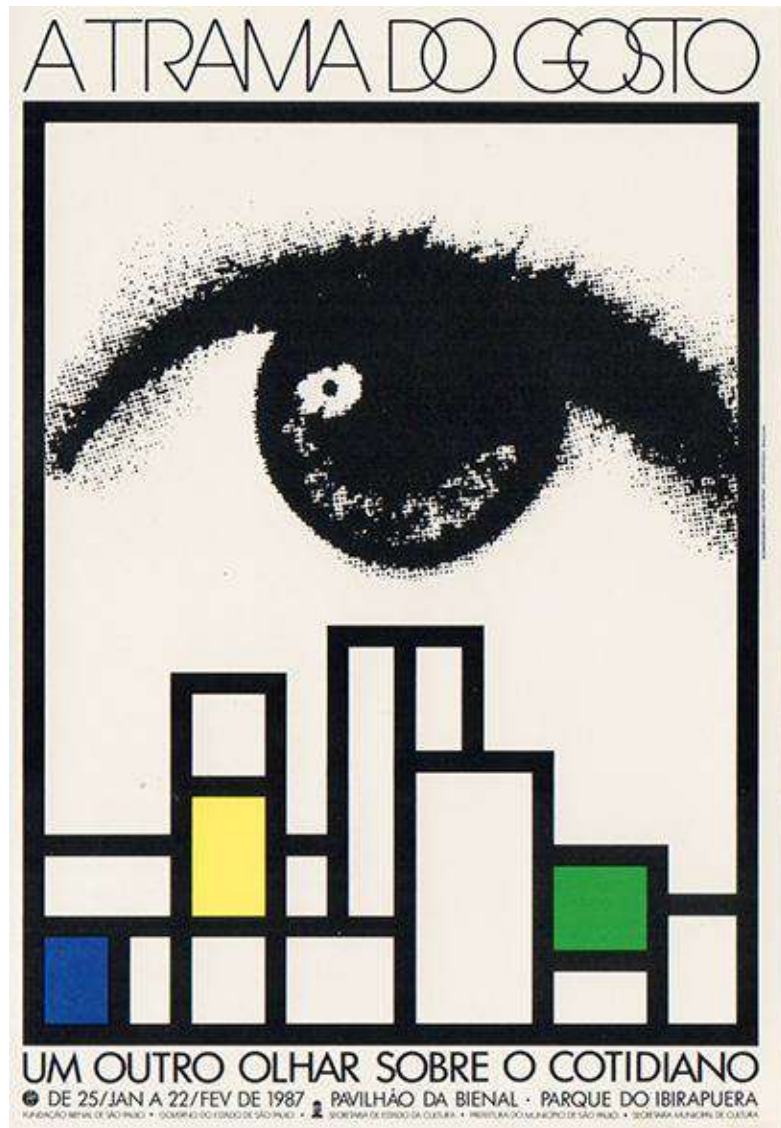


Figura 1

OZ: POPOVIC, ANDRÉ, VANNUCHI, GIOVANNI, KAPAZ, RONALD. A Trama do Gosto, 1987, cartaz do evento.

Acervo: Fundação Bienal de São Paulo.

Fonte: Folha Avenida Urbe, Ano 1, n. 1, 1987.

Disponível em: [https://issuu.com/bienal/docs/trago - trama do gosto_1987](https://issuu.com/bienal/docs/trago_-_trama_do_gosto_1987) . Acesso em 29 mar. 2023

TRAMA, MOVIMENTO, DRAMA: IMAGENS E REFLEXÕES NO ESPAÇO-CALA

Prof^a. Dr^a. ROGÉRIA DE IPANEMA¹

¹UFRJ / CBHA / rogeriadeipanema@eba.ufrj.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Como pesquisadora de arte, estudo a imagem impressa desenvolvida em projetos especificados em chaves de categorias que tratam de: usos, ofícios, iconografias, coleções, instituições, representações e expressões artísticas. Cronologicamente recortados, os projetos, no entanto, não limitam enquadramentos de compreensão. Antes possibilitam articulações quando animados os objetos por colecionamentos e montagens que anacronizam a condição do olhar. Disrupções de quando e quanto às temporalidades entrecruzam-se na arte e na história da. Nas pesquisas importam os problemas dos sentidos das obras, dos alcances materiais e imateriais da expressão estética, do sensível particular aos destinos comuns, mas, além destes planos, outras abordagens são questionadas nas visualidades produzidas no campo da gravura, das impressões e reproduções. Como corresponder às expectativas apresentadas pelas imagens e suas reverberações, não só, mas muito caracterizadas pela natureza reproduzível das peças? Como (r)encontrar legibilidades (Didi-Huberman, 2018) na artificialidade de um tempo reincidente projetado no arco presente-passado, dado que as imagens também se problematizam histórico, político e culturalmente? A analogia da temática geral do 43º Colóquio do CBHA provoca a arrumação de teia e tecitura para falar de pesquisa, no sentido prático e intelectual. No tear, o movimento dos fios da urdidura em trabalho (levantados e abaixados) possibilitam a delimitação de um espaço interno que dá passagem aos fios da trama, construindo o tecido em coordenadas. Transportados pela naveta, a trama é lançada constantemente de um lado ao outro. Neste conjunto de criação do espaço intermovente, denominado cala, energias de inquietações dos começos, de atravessamentos das jornadas, de estabilidades das chegadas se renovam em conexões, onde a abordagem é trama, o movimento, drama, e a cala espaço de reflexão. A presente comunicação espera contribuir no debate geral do evento e no específico eixo 4. Com modos de fazimento e pensamento de pesquisa sobre a arte impressa e questões da imagem a partir de alguns desdobramentos dos projetos: *Arte, história e estudos visuais: impressões e expressões artísticas nos séculos XX e XXI*; *Arte da imagem impressa no Brasil dos Oitocentos e O corte e a corte: gravuras e gabinetes de estampas – quinhentos, seiscentos, setecentos*.

PALAVRAS-CHAVE:

Estudos da imagem; Pesquisa e historiografia da arte; Impressões e expressões artísticas.

CADERNO DE RESUMOS

COMUNICAÇÕES

MESA 11 A URDIDURA DA PESQUISA

Mediação:

Prof^a. Dr^a. Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)

QUESTÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA PENSAR A PESQUISA: O CAMPO DE ARTE EM BUENOS AIRES (1930-1940)

Prof^a. Dr^a. MARIA LÚCIA BASTOS KERN¹

¹PUCRS / CBHA / mlbkern@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A comunicação tem o objetivo de debater as teorias de Pierre Bourdieu, a partir do conceito de campo, e de Howard Becker de o mundo da arte. A teoria de Bourdieu é importante para a pesquisa, tendo em vista abordar a constituição do campo de arte moderna em Buenos Aires (1930-1940), porém ao confrontar com os dados empíricos verificam-se certos problemas. Para ele, o campo é um campo de forças e de lutas, onde reina o conflito entre dominantes e dominados, entre artistas consagrados e estreadores, que lutam pelo monopólio da legitimidade. No entanto, verifica-se na pesquisa que essa luta não se restringe apenas a dois grupos, mas a um contexto mais complexo constituído por artistas imigrantes, de *habitus* social e status social diversificados entre si e dos portenhos, que por sua vez também estão divididos com ideologias distintas e instituições e agentes privados diferentes e do Estado. Apesar de o campo se constituir numa rede de relações objetivas e regido por regras próprias, observa-se a presença de conflitos internos e externos recorrentes e de ausência de autonomia. O campo de arte em Buenos Aires sofre pressões externas de políticas autoritárias, tensões ideológicas motivadas pela ascensão de regimes totalitários na Europa, a fuga de intelectuais e artistas para a Argentina e conflitos ideológicos no país (externos ao campo: Igreja, Estado, nazismo, fascismo, comunismo) e no interior do campo. O norte-americano, H. Becker, propõe reflexões e abordagens oriundas de pesquisas empíricas a partir do mundo do trabalho e das profissões. O mundo da arte se constitui numa abordagem sociológica interacionista das relações humanas. Para ele, o mundo da arte não é um mundo aparte, mas se constitui numa rede de cooperação na qual as pessoas cooperam de modo regular. Becker compreende a arte como sendo produto de uma ação coletiva, na qual os atores dividem pressupostos comuns e convenções, que permitem coordenar estas atividades de forma eficaz, ao serem partilhadas entre os participantes e criarem ligações entre eles no mesmo mundo. Em todas as artes há atividades de produção, difusão, consumo, valorização, que implicam numa diversidade de atores e de interações. Essa variedade de elementos – atores, objetos, atividades – compõem o mundo da arte, além da criação, difusão e recepção, como domínios independentes. O mundo da arte não se formalizou numa teoria, mas num conjunto de reflexões que não o tornam fechado e difícil de ser aplicado à pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE:

Campo de arte; Mundo da arte; Pesquisa.

SUBJETIVAÇÕES E O EXPERIMENTAL: GRAVURA ARTÍSTICA NO EIXO RIO-SÃO PAULO, ANOS 1950-70

Prof^a. Dr^a. MARIA LUISA LUZ TAVORA¹

¹EBA-UFRJ / CBHA / marialuisatavora@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A compreensão da gravura como instrumento de criação artística, ativada nos anos em questão, foi a condição para as gerações mais jovens de gravadores realizarem suas experimentações. O espírito especulativo tanto refletia quanto exigia um outro posicionamento em relação ao *métier* e à formação do artista-gravador. O recorte temporal proposto para a pesquisa corresponde a uma só tempo ao aprendizado sob a orientação dos artistas pioneiros e à emancipação de suas influências, com procedimentos inusitados frente à tradição. A partir dos anos 1950, produziu-se significativamente gravura de arte nos ateliês do Rio de Janeiro e em São Paulo. Houve um trânsito de gravadores entre estas duas cidades, provocando uma mesma disposição para a necessidade de operar revisão dos fins da gravura e a afirmação do perfil do artista-gravador, nos termos da arte moderna. Seus artistas integraram-se ao ambiente da abstração, atualizaram a presença da figura na arte, em termos contemporâneos, renovaram o fôlego de uma linha expressionista com preocupação ética e política, romperam limites aceitos para a gravura como técnica de reprodução, questionaram o mito do artesanal. Várias instâncias do “campo artístico” entre outras, a crítica de arte, os museus e as exposições integraram valor e sentido à produção material destes artistas. Suas ações constituem igualmente um momento da própria produção da obra.(Bourdieu). Do conjunto produzido, busca-se identificar a participação e relevância dos artistas-gravadores em exposições em São Paulo, sobretudo aqueles cujos processos imaginativos operavam no âmbito do abstracionismo de caráter expressivo. Constitui interesse desta proposta desenvolver o texto sobre esta abstração e sua natureza, desconsiderando terminologias que a definem pela negação tais como “não objetiva”, “não figurativa”, “informal”, “não geometrizar”, que remetem a um “não lugar” de oposição sistemática a outros caminhos de criação. Concorde-se com o pensamento do crítico Klintowitz quando afirma que “a arte abstrata não é, como muitos supõem, uma desintegração da realidade, mas uma nova organização da realidade”. Objetiva-se revelar, a partir de análise das obras, a pluralidade de caminhos tomados por seus criadores: o interesse em reabilitar o mundo físico, em evidenciar a matéria como espaço subjetivado, a constituição da gestualidade e da energia como fatos artísticos, a ativação de memórias, o espaço como conceito temporal.

PALAVRAS-CHAVE:

Abstração expressiva; Gravura artística; Exposições; São Paulo; Rio de Janeiro.

IMAGENS:



Figura 1
ANNA BELLA GEIGER. *Gravura*
19, 1964, água-tinta e relevo em cores sobre papel, 37,9 x 56,8cm
Prêmio Aquisição I Jovem Gravura Nacional
Acervo: Museu de Arte Contemporânea -USP
Fonte: MAC-USP



Figura 2
VERA CHAVES BARCELLOS. *Movimento III*, 1966, xilogravura em cores sobre papel, 80,5cm x 62,2cm
Prêmio Aquisição II Jovem Gravura Nacional
Acervo: Museu de Arte Contemporânea -USP
Fonte: MAC-USP



Figura 3

ANNA LETYCIA . *Gravura I*, 1965, ponta-seca sobre papel, 37,9cm x 56,8cm
Prêmio Aquisição II Jovem Gravura Nacional
Acervo: Museu de Arte Contemporânea -USP
Fonte: MAC-USP

“POLÍTICAS DE ATRAÇÃO” NO MEIO ARTÍSTICO BRASILEIRO (1960-1970)

Profª. Drª. DÁRIA JAREMTCHUK¹

¹USP / CBHA / dariaj@usp.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Durante a Guerra Fria, dispositivos de sedução e de atração se tornaram frequentes nas relações internacionais caracterizadas por disputas entre modelos políticos e econômicos. Dentro dessa perspectiva, o termo “políticas de atração” se conecta a este ambiente por se referir a um conjunto de estratégias que contribuíram para a afirmação dos Estados Unidos no campo cultural brasileiro e para o alargamento de sua influência no meio nas décadas de 1960 e 1970. Seguramente, não foram ações casuais e inconsequentes, haja vista o esmorecimento do anti-americanismo no meio das artes em curto espaço de tempo. Para discutir esse contexto, lança-se mão do conceito “políticas de atração”, termo tributário de uma tradição de autores que discute a importância dos artifícios culturais e artísticos para a dissuasão política e ideológica. Como não poderia deixar de ser, *O imperialismo sedutor*, do historiador Antonio Pedro Tota, é referência incontornável nessa discussão, assim como *Soft power*, do analista das relações internacionais Joseph Nye Jr. Embora se reconheça a conexão entre a Política da Boa Vizinhança e as “políticas de atração”, há diferenças, principalmente porque o momento histórico das décadas de 1960 e 1970 possui desafios políticos e ideológicos próprios, aspectos que esta comunicação pretende tratar. Afinal, diferentemente da Política da Boa Vizinhança, lançada pelos EUA na década de 1930, que havia investido na promoção da cultura de massa e de entretenimento, as “políticas de atração” foram direcionadas para públicos específicos – como, no caso das artes, a uma elite culta e educada. A partir desse contexto, pretende-se analisar estratégias voltadas para este público, particularmente as exposições itinerantes e os intercâmbios institucionais e pessoais. Isso porque as mostras circulantes participaram de uma cadeia de exportação artística e cultural fundamental para a promoção dessa produção estadunidense e para a disseminação de uma narrativa sobre a sua proeminência. Por sua vez, os intercâmbios institucionais e pessoais foram dispositivos significativos para a formação de redes de influência.

PALAVRAS-CHAVE:

Políticas de atração; Artes nos Estados Unidos e Brasil; Exposições circulantes e intercâmbios.

A “MOÇA”. ANOTAÇÕES SOBRE A REPERCUSSÃO DA MODERNA ESCULTURA FRANCESA NO RIO GRANDE DO SUL

Prof. Dr. PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES¹

¹PPGAV-IA-UFRGS / CBHA

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A “Moça”, escultura de Dorothéa Vergara Pinto da Silva (1924-2021), recebeu a Medalha de Ouro no I Salão Pan-Americano em 1958, evento comemorativo dos 50 anos do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (Brasil). Entendemos que a premiação tem um significado que extrapola os limites do salão e da sua orientação estilística, equivocadamente visto como reacionário e passadista. A peça tem um papel importante na afirmação da escultura moderna no Rio Grande do Sul, marcado até então pelo domínio quase absoluto da escultura eclética e historicista italiana e, também, é a culminação dos vinte anos de criação do Curso de Escultura no Instituto de Belas Artes. Propomos, através de pesquisa bibliográfica e documental, compreender a inserção da escultura de Dorothéa Vergara no contexto da produção escultórica sul-rio-grandense dos anos 1930 a 1950, marcada pela influência da moderna escultura francesa. Essa influência foi determinante nas negociações de esculturas para o Palácio Capanema (1937-1945), sede do Ministério da Educação e da Saúde. Esse marco também se refletiu no Rio Grande do Sul, quando, em 1938 no Instituto de Belas Artes, é criado o Curso de Escultura, pelo escultor espanhol Fernando Corona (1895-1979) que, nos seus trinta anos de atuação, ensinou e instruiu seus alunos e alunas, dentre as quais ele destaca Dorothéa Vergara Pinto da Silva. Propondo um olhar panorâmico sobre os dados, que demonstram que as contingências momentâneas foram determinantes na premiação da peça e na sua trajetória crítica posterior, interpretamos a peça pelos seus valores artísticos e simbólicos irrefutáveis, relevantes para a compreensão da evolução da escultura no Rio Grande do Sul. É notável na “Moça”, de traços fisionômicos enfáticos, a marca do estilo de Aristide Maillol, que tanta influência exerceu no centro do país (é recorrente a citação de seu nome pelos escultores do período, destacando que Bruno Giorgi foi seu aluno). Essa peça, que hoje integra o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) deve sua excelência ao talento de Dorothéa Vergara, mas muito aos ensinamentos de Fernando Corona, escultor erudito e profundo conhecedor da moderna escultura francesa e de seus princípios de limpidez de formas e essencialismo de expressão.

PALAVRAS-CHAVE:

Dorothéa Vergara; Escultura moderna no Rio Grande do Sul; Fernando Corona; Aristide Maillol; Salão Pan-Americano 1958.

IMAGENS:



Figura 1
DOROTHÉA VERGARA PINTO DA SILVA. *Moça*, 1947.
Gesso, Escultura em gesso,
210 × 65 × 35 cm
|Acervo: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo / UFRGS
Registro: 424
Fonte: PBSA / UFRGS



Figura 2
DOROTHÉA VERGARA PINTO DA SILVA. *Dorothea trabalhando na prova final do curso de Escultura*, 1947.
Acervo: Página 29, volume 1, do Diário de Fernando Corona
Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes / UFRGS



Figura 3

DOROTHÉA VERGARA PINTO DA SILVA.

Dorothea trabalhando na prova final do curso de Escultura (destaque da imagem 2), 1947.

Acervo: p. 29, volume 1, do Diário de Fernando Corona (foto de Fernando Corona)

Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes / UFRGS

CADERNO DE RESUMOS

COMUNICAÇÕES

MESA 12 A URDIDURA DA PESQUISA

Mediação:

Prof^a. Dr^a. Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

KARL DAUBIGNY NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO

Prof. Dr. MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR¹

¹UFJF / CBHA / martinhoacjunior@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Esta comunicação parte da obra *Les environs de la ferme Saint Simeon, 1886 (?)* de Karl Pierre Daubigny, parte integrante da coleção do museu Mariano Procópio do município de Juiz de Fora. O quadro de Daubigny faz parte de um projeto coordenado por mim A pintura francesa no museu Mariano Procópio, iniciado em agosto de 2022. Como o nome sugere, o objetivo central é a análise das obras daquele espaço pertencentes ao museu. Atualmente duas alunas de iniciação científica também participam do projeto com obras diversas, especialmente. *La seine à Porte-Joie* ou *Lavandières et oies à Porte-Joie*, de Charles-François Daubigny. O conjunto dessas obras no Museu Mariano Procópio é expressivo, e conta com noventa e quatro peças. Mesmo com sua expressividade bem delimitada e sabida, as peças foram pouco ou absolutamente não estudadas por projetos ou pesquisas individuais. A obra de Karl Daubigny apresenta uma paisagem ao gosto da escola de Barbizon, que formava a ideia central da pintura ao ar livre. Entre os artistas dessa escola destacam-se sobretudo Jean-François Millet, Théodore Rousseau, JeanBaptiste Corot e François Daubigny. Este último, pai de Karl-Pierre manteve uma presença constante nas obras de seu filho. Em primeiro lugar foi o professor de Karl-Pierre e figura maior nos desenvolvimentos da pintura de paisagem no século XIX. A tela do museu Mariano Procópio mostra alguns personagens diminutos naquela composição. O acento central está na apresentação da paisagem, vista quase como em frisa em um jogo rítmico das árvores em pinceladas ágeis, formando uma grande linha curvada da esquerda para direita cuja vegetação fechada deixa escapar um pequeno caminho. É aparente o tom absolutamente original do artista, as pinceladas são formadas de modo vigoroso, empastadas com tons fortes e escuros, a umidade da terra e da vegetação são visíveis. Há certa vibração na placidez daquela cena, diferente do modo calmo com que Charles-François trabalha em suas obras. Embora Karl esteja ligado à escola de Barbizon por meio de seu pai, certamente absorve esses conhecimentos, mas a estrutura do modo com o qual trabalha o afasta dos anos áureos daquela prática. A obra possivelmente é aquela comentada por Joris-Karl Huysmans no salão de 1879 de modo frio e pouco elogioso. A comunicação tem por fim o objetivo de relacionar a obra com outras telas do museu Mariano Procópio, discutindo o lugar de Daubigny na coleção e, evidentemente, o lugar dessa pintura no percurso da carreira do artista.

PALAVRAS-CHAVE:

Karl Daubigny; Museu Mariano Procópio; Paisagem; Colecionismo.

IMAGENS:

**Figura 1**

KARL PIERRE DAUBIGNY. *Les environs de la ferme Saint Simeon*, 1886 (?), Óleo sobre tel, 46 X 73 cm.

Acervo: Museu Mariano Procópio.

Fonte: MAPRO, Juiz de Fora-MG.

O OLHO SELVAGEM E A FORMA CONVULSIVA: MÁRIO PEDROSA E ANDRÉ BRETON

Prof^a. Dr^a. PATRICIA LEAL AZEVEDO CORRÊA¹

¹UFRJ / CBHA / patricia.la.correa@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Na complexa trama do pensamento de Mário Pedrosa, há um aspecto particularmente estimulante para uma pesquisa sobre seu conceito de forma artística, sobretudo porque esse aspecto foi, até agora, relativamente pouco estudado. Trata-se de sua relação com o surrealismo e, mais especificamente, com André Breton, abordada sob o viés de sua possível conexão com o debate teórico da forma que o crítico brasileiro desenvolveu entre os anos 1940 e 1950. Tal relação atravessa, na verdade, diversos momentos da trajetória intelectual de Pedrosa. O mais imediato seria sua convivência com Breton e outros surrealistas em Paris, entre 1928 e 1929, antecedida pela leitura desde 1926 de revistas como *Clarté* e *La Révolution Surréaliste*. Em 1946 Pedrosa traduz e publica o manifesto de Breton e Trotsky, *Por uma arte revolucionária independente*, e nos anos seguintes, nos textos que elaboram sua leitura da gestalt, traz ao debate o conceito de “modelo interior” de Breton. Em 1955, participa de uma enquete proposta pelo poeta surrealista e em 1967, logo após a morte de Breton, Pedrosa homenageia o amigo em textos que permitem uma reavaliação dessa relação. Para Pedrosa, o “fabuloso ogum”, como se refere a Breton em 1930, foi afinal o propositor da retificação da ordem pela vida, quem fez do surrealismo não uma escola artística, mas um contínuo “inconformismo ético”, “a poesia e a revolta em estado permanente”, nas palavras que lhe dedica em 1967. Pelos meandros dessa relação, procuramos desdobrar os seguintes argumentos: o contato com o pensamento de Breton é fundamental para o crítico de arte e militante brasileiro, que experimenta assim questões fundantes de sua atuação, como a desejada convergência entre revolução política e revolução sensível-comportamental, ou entre “transformar o mundo”, segundo Marx, e “mudar a vida”, segundo Rimbaud, como sintetiza Breton em 1935. Especialmente na elaboração pedrosiana do conceito de forma artística – em “luta” com a forma gestáltica –, encontramos a centralidade dada por Breton à contradição na superação da realidade, o movimento dialético que a experiência poética ou artística busca deflagrar entre expressão individual e catalização coletiva, entre mundos psíquicos e materialidades. O interesse pela psicologia e pela psicanálise, pelo “olho selvagem” e seus condicionamentos, mas sem dúvida também a imaginação política e as dimensões ética e afetiva da arte que encontramos em Pedrosa têm lastros surrealistas.

PALAVRAS-CHAVE:

Mário Pedrosa; André Breton; Surrealismo; Forma.

REGINA CHULAM: O MEU PROCESSO É DO FAZER. HÁ QUE FAZER. HÁ QUE PINTAR

Profª. Drª. ANGELA GRANDO¹

¹UFES / CBHA

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Imagens em movimento, como nós olhamos? Não só com os olhos, não só com o nosso olhar. O que nos sugere sublinhar que não se pode separar a parceria entre o verbo e a imagem. Ou por outra, abraçamos imagens com palavras, com acervos de conhecimento, com categorias de pensamento. A questão exige atualização dos modelos discursivos postos em jogo pela impressionante capacidade de erudição e desenvolvimento atual das ferramentas da disciplina de história da arte de abordar as realidades, as narrativas entre aquelas já construídas e aquelas que deem visibilidade e que estão sendo construídas na nossa atualidade. Nessa lógica, a perplexidade da artista Regina Chulam - diante ao teor das palavras do Excelentíssimo Presidente da República do Brasil, em tempo de pandemia, quando respondeu a perguntas sobre o elevado número de mortos no país - foi brutal. Isto, em consequência da significação de duas respostas do chefe do Estado que lhe bateram forte: “E DAÍ” e “EU NÃO SOU COVEIRO”, entre tantas outras. Em sua mente, diz Chulam: “vi montes de mortos, montes de urubus voando e o desrespeito do chefe do Estado”. Esta reflexão da artista, faz parte de um texto que escreve em 2020, no qual discorre sobre o processo de elaboração do tríptico *ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ?*

Traçar genealogias desse tríptico, *ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ?*, leva a abordar imagens de um “verdadeiro” totalmente construído, em modalidade da pintura. Então, de maneira geral, requer a faculdade de reordenar as nossas significações em aquiescência com a indicação dos signos propostos. Reversivelmente, o imagético desse tríptico, que enfrenta em seu processo expressivo o dilacerante descaso ocorrido perante uma sociedade arrasada em tempo de Covid, poderia dizer-nos da essência do que é a visão? Dualidades? Isto, no sentido de que a expressão excede a comunicação e, a arte em seu insaciável potencial expressivo, se manifesta em querer tocar e operar no mundo físico em que é possível uma infinidade de opções. Este enunciado se liga ao que Didi-Huberman nos diz, em “a inelutável cisão do ver”, ao evidenciar que o mundo nos olha, a nós que também vemos e olhamos. E que, conforme vemos, como vemos, o que vemos, apesar de haver várias realidades, habita o mesmo mundo. Olhar e mundo tem de ser congruentes, e tudo está nessa amálgama de imagens.

PALAVRAS-CHAVE:

Imagem; Processo construtivo; Pintura; Regina Chulam.

IMAGENS:



Figura 1
REGINA CHULAM. ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ? (REQUIEM) - (tríptico), 2020, pastel, carvão, sanguínea e acrílica sobre tela, 150 x 600 cm.
Acervo: Coleção Particular
Fonte: Antonio Cuzzuol.

ESTA COISA QUE PULSA - ACERVO DO MEOC-HPSP

Prof^a. Dr^a. BLANCA BRITES¹

¹Instituto de Artes / UFRGS / CBHA / blancabri@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Apresento o resultado parcial da pesquisa desenvolvida no grupo *Artistas do Fora*, criado pela Dra. Tânia Mara Galli Fonseca, junto ao Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP) de Porto Alegre / RS. Adentrei neste acervo em 2003, ao realizar a curadoria da exposição de Luiz Guides, um dos internos do HPSP. A partir de então, vieram muitas outras, que são marcantes para Oficina, como *Eu sou Você* e *ESTA COISA QUE PULSA*, ainda em curso no Museu da UFRGS, em parceria com Barbara Neubarth, Mário Eugênio Saretta, Tatiana Patrícia da Silva e Vanessa Aquino. Em 2017, o acervo consolidou seu reconhecimento nacional com o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade (IPHAN). A partir de janeiro de 2022, o referido acervo faz parte dos quatro maiores museus brasileiros que tratam do tema a saber: Museu da Imagem do Inconsciente-RJ; Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea-RJ; Museu Osório César- Franco da Rocha/SP e Museu Estadual Oficina de Criatividade - HPSP- Porto Alegre/RS (MEOC-HPSP).

Desde a criação da Oficina, em 1990, as coordenadoras seguiram as premissas da Dra. Nise da Silveira. Entre essas, estava a de guardar todos os trabalhos ali realizados, o que resultou em cerca de 200 mil peças e documentos em diversos suportes, impregnados de memória. No início era um mar de trabalhos, nos quais quase nos afogávamos ao pensar em sua catalogação, e esse é o processo que trago aqui. Em 2007, decidimos pela criação de 4 coleções, formadas pelos trabalhos de frequentadores que se destacaram pela constância, por uma identidade plástica e que, por já terem participado de exposições em Porto Alegre e outros estados, carregam uma história que merece ficar registada.

Estive vinculada à todas as etapas de trabalho com este acervo, desde os primeiros registros com anotações manuais, passando pelo Programa Donato do MNBA, e finalmente com a conquista de inserir 200 peças no repositório digital Tainacan, de acesso público. Atualmente, nesse processo, contamos com assessoria do curso de Museologia da UFRGS. Entre idas e vindas, tanto metafóricas como reais, entre perdas e conquistas de espaços físicos, mantemos a paixão que nos vem pelo pulsar dessas obras.

PALAVRAS-CHAVE:

Acervo Artístico; Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (MEOC-HPSP); Processo de musealização; Catalogação; Exposições.

IMAGENS:



Figura 1
NATÁLIA LEITE. *Sem título,*
sem data. Bordado sobre tecido,
60 x 50 cm.

Acervo: Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (MEOC-HPSP);
Fonte: Sabiá Cultural.



Figura 2
Acervo MEOC – HPSP.
Acervo: Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (MEOC-HPSP);
Fonte: MEOC - HPSP.



Figura 3

Exposição ESTA COISA QUE PULSA. Museu Universitário – UFRGS, 2023.

Acervo: Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (MEOC-HPSP);

Fonte: Sabiá Cultural.

CADERNO DE RESUMOS

COMUNICAÇÕES

MESA 13 A URDIDURA DA PESQUISA

Mediação:

Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

DO CÓDEX AO LIVRO VIRTUAL: PALAVRAS E IMAGENS

Prof^ª. Dr^ª. MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO¹

¹UFMG / CBHA / cacau_freitas@yahoo.com.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

A pesquisa abordada nesta comunicação, desenvolvida com o apoio do CNPq (Edital Universal e Bolsa de Produtividade), seguiu uma abordagem teórico-prática, explorando as relações entre palavras e imagens nas artes, a partir de uma perspectiva intermediática, abrangendo principalmente a arte impressa. Foi explorado o uso das tecnologias digitais nas artes visuais, na criação e produção de livros de artista, gravuras digitais, foto-manipulações e suas relações com outros produtos culturais do passado ou da contemporaneidade. Por meio da discussão de questões teóricas, conceituais, metodológicas e artísticas, o trabalho abrangeu também atravessamentos transdisciplinares entre as artes e outras disciplinas. O projeto teve como eixo norteador o impacto que os diferentes meios de comunicação e suportes e materiais da escrita têm exercido sobre as relações entre palavras e imagens ao longo da história, e como essas mudanças têm afetado as artes em geral, as artes plásticas/visuais, e a arte impressa, em particular. Um dos resultados da pesquisa foi a minha exposição individual *Cacos & Ruínas*, apresentada no Centro Cultural da UFMG, em dezembro de 2022, a convite, que focalizarei nessa comunicação. Na série *Cacos e Ruínas*, exposta, partindo de heranças familiares, voltei a me debruçar sobre a temática da memória, para refletir sobre esse tema, a partir da *Coleção Cacos e Ruínas*, composta por antigas louças, cacos, móveis e outros objetos de família. A *Coleção* foi exposta através de instalações contendo alguma de suas peças e de um arquivo de fotografias digitais, devidamente classificadas, além de um livro de artista, gravuras digitais e foto-manipulações contendo itens da coleção e em diálogo com outros produtos culturais, como poemas, fotografias e obras de artistas viajantes. Ao lidar com cacos, móveis e objetos, trabalho ressignificando-os, retirando-os do seu contexto original e recontextualizando-os. O fato de utilizar e discutir o uso das tecnologias digitais na elaboração das gravuras digitais e das foto-manipulações contribui para a expansão do emprego dessas tecnologias nas artes visuais, pois trata-se de um campo ainda pouco explorado no Brasil. Assim, ao apresentar a pesquisa, focalizo a exposição, discutindo-a e problematizando-a, a partir de uma perspectiva intermediática, refletindo sobre as relações entre palavras e imagens.

PALAVRAS-CHAVE:

Palavra/Imagem; Intermedialidade; Arte Impressa; Gravura Digital.

IMAGENS:



Figura 1
MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO. *Cacos e ruínas*, 2022, cacos de vidro e fotografia, variável.
Acervo: da artista.
Foto: Sara Alves Braga.



Figura 2
MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO. *A travessa chinesa*, fotomontagem da série *Cacos e ruínas*, 2022, Fotografia de travessa chinesa, supostamente da Companhia das Índias, e de azulejaria (da nave da igreja), *Convento de Santo Antônio do Paraguaçu* (fundado em 1649 e concluído em 1686), localizado na região de São Francisco do Paraguaçu em Cachoeira, Bahia.
Acervo: da artista.
Foto: da artista.



Figura 3
MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO. *O papagaio* (Pássaros do Brasil) fotomontagem da série *Cacos e ruínas*, 2022, fotografia de painel de azulejos, cujo conjunto representa os costumes campestres de cada estação do ano. *Palácio Marquês de Fronteira* (construído entre 1671 e 1672), Lisboa, 2022; fotografia de itens pertencentes à *Coleção Cacos e Ruínas*.

Acervo: da artista.

Foto: da artista.

A REVISTA DO SPHAN À LUZ DA HISTÓRIA DIGITAL DA ARTE, PARTE II: PROCESSANDO AS IMAGENS

Prof. Dr. ARTHUR VALLE¹

¹UFRRJ / CBHA / artus.agv.av@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

Na presente comunicação, dou continuidade a uma investigação que aplica métodos da chamada História Digital da Arte na análise dos 15 primeiros fascículos da revista do *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN), publicados entre 1938 e 1961. Na primeira parte desse trabalho, centrei-me sobretudo no conteúdo textual dos sumários dos fascículos, aplicando técnicas ligadas a análise de texto (verificação dos termos mais frequentes), análise espacial (geolocalização das localidades explicitamente referidas nos sumários) e análise de rede (mensuração da relação de copublicação entre os autores dos artigos, considerando a série de 15 fascículos). A análise de rede, em particular, apresentou resultados que potencialmente contribuem para uma compreensão renovada da publicação, ao destacar a centralidade de autores que são hoje pouco lembrados na historiografia brasileira de arte, notadamente Noronha Santos, Raimundo Trindade, Salomão de Vasconcellos, Artur Cezar Ferreira e Judite Martins. Nessa segunda parte do trabalho, eu proponho expandir minha discussão, considerando especificamente o corpus de imagens publicado na revista do SPHAN entre 1938 e 1961. Trata-se de um corpus relativamente amplo (c. 1400 imagens) e diversificado (a revista estampou reproduções fotográficas de documentos de época, de esquemas arquitetônicos de variada natureza, de monumentos e artefatos também muito variados, etc.). Proponho dois procedimentos para verificar características gerais desse corpus. Primeiro, utilizo a técnica computacional de *image embedding* que traduz cada imagem em um vetor numérico multidimensional, permitindo compará-las e verificar, por exemplo, a ocorrência de eventuais *clusters* de imagens visualmente semelhantes. Depois, proponho geolocalizar as imagens que são explicitamente vinculadas a localidades determinadas, e verificar em que medida o mapeamento resultante detalha, reitera ou contradiz aquele que produzi usando simplesmente o conteúdo textual dos sumários. Nessa comunicação, minha abordagem não parte de questões ou hipóteses formuladas a priori, tendo sobretudo um caráter exploratório, e visa a verificar e apresentar as potencialidades dos procedimentos que utilizo. Mas creio que seus resultados são essenciais para embasar discussões ulteriores sobre como o entrelaçamento entre texto e imagem contribuía para a construção do sentido de boa parte dos artigos publicados pela revista do SPHAN.

PALAVRAS-CHAVE:

Historiografia da Arte; História Digital da Arte; *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*; Análise computacional de imagens.

KWY E SEU ENSAIO DE APROXIMAÇÃO AO ESPÍRITO DE REDE

Prof. Dr. PAULO SILVEIRA¹

¹UFRGS / CBHA / paulo.silveira@ufrgs.br

RESUMO DA PROPOSTA DE COMUNICAÇÃO

De essência forasteira ou nômade, a revista *KWY* atuou a partir de Paris entre 1958 e 1964, através de produções conduzidas pelos artistas portugueses emigrados ou autoexilados René Bertholo (1935-2005) e Lourdes Castro (1930-2022), seus principais formuladores, António Costa Pinheiro (1932-2015), Gonçalo Duarte (1935-1986), José Escada (1934-1980) e João Rodrigues Vieira (1934-2009), o búlgaro Christo Javacheff (1935-2020) e o alemão Jan Voss (1936). Sua gênese estava na conjuntura das emigrações de artistas que deixavam Portugal em busca da cenários com liberdade.

A revista escolheu como nome os três caracteres que não pertenciam ao alfabeto português. As letras (grafemas) K, W e Y eram usadas, como até hoje, quase exclusivamente para estrangeirismos, nomes próprios e seus derivados, abreviaturas, símbolos e unidades de medida; entraram oficialmente no alfabeto português no Acordo Ortográfico de 1990. Além da alteridade implícita em *KWY*, costuma ser lembrada a possibilidade jocosa de significar “Ká Wamos Yndo”. A revista teve 12 números com execução artesanal ou semiartesanal, em serigrafia. As primeiras tiragens foram insignificantes, de 85 exemplares, mas mais tarde alcançariam 500 cópias.

Entre outros contatos iniciais, considerando-se questões nacionais, pesquisas apontam certa afinidade de *KWY* com o grupo espanhol El Paso (1957-1960). Mas sua inserção em um contexto internacional pode ser pressentida pela aproximação com agentes de movimentos mais intensos de seu tempo, como a Nova Figuração (portuguesa, especialmente), o movimento Fluxus, o Neorrealismo e o Letrismo. Por esses laços, a revista *KWY* e seu grupo homônimo colocaram em marcha um exercício de passagem entre expectativas modernistas e práticas contemporâneas, afastando-se da “soberania da pintura” e chegando muito próximo de uma abertura convicta ao espírito de rede. Talvez a falta de uma concepção editorial teórica mais agressiva e a presença do interesse individual das carreiras pessoais tenham contribuído para a precipitação do seu fim. Revisitar as edições de *KWY* (incluindo algumas publicações avulsas até 1967) favorece novas abordagens a estratégias transnacionais, quando são necessárias ou mandatárias a artistas de sistemas autoritários.

PALAVRAS-CHAVE:

KWY; René Bertholo; Lourdes Castro; Espírito de rede; Revistas de artistas.

IMAGENS:



Figura 1
GRUPO KWY: René Bertholo, João Vidal, José Escada, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, João Vieira, Jan Voss e Christo Javacheff.
Fonte: QUEIRÓZ, Luís Miguel. Revista KWY: três letras que levavam a mundos novos. *Público*, Lisboa, 10 set. 2021. Edição online.



Figura 2
KWY, n. 8, 1961, com participação de Bazon Brock.
Foto: PS, 2014. Acervo: Biblioteca de Arte, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

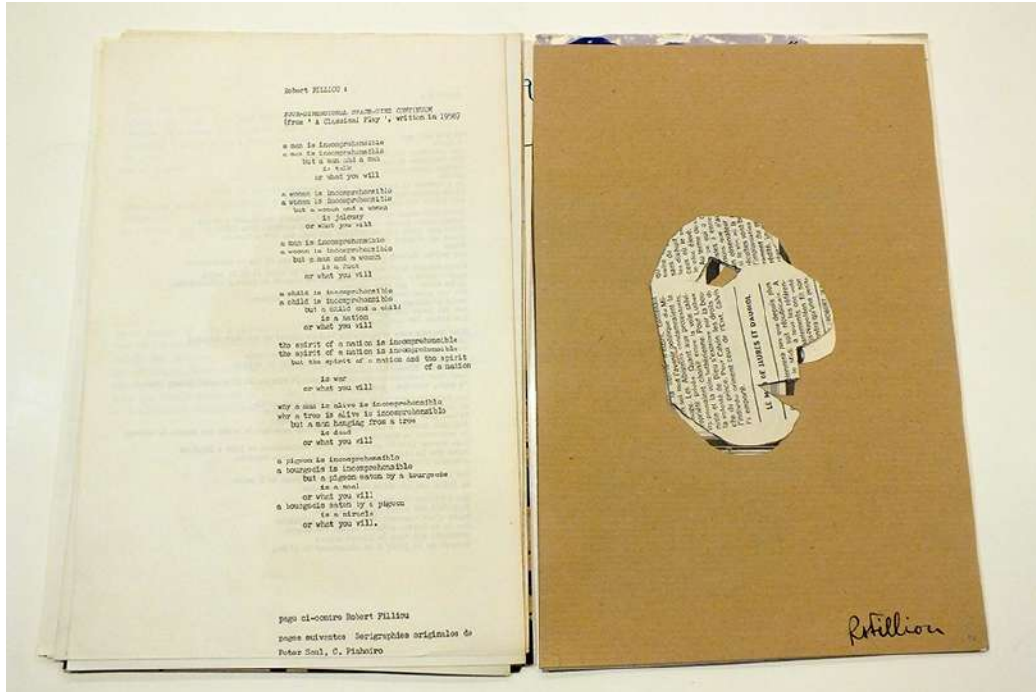


Figura 3

KWY, n. 11, 1964, com participação de Robert Filliou.

Foto: PS, 2014. Acervo: Biblioteca de Arte, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

CADERNO DE RESUMOS

PÔSTERES

SESSÃO 1

TRAMAR COM A TEORIA: SOBRE O RESPEITO À SINGULARIDADE DA IMAGEM

Acad. ADRIEL DALMOLIN ZORTÉA (Mestrando)¹

¹UnB / Capes / adrielzortea@outlook.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

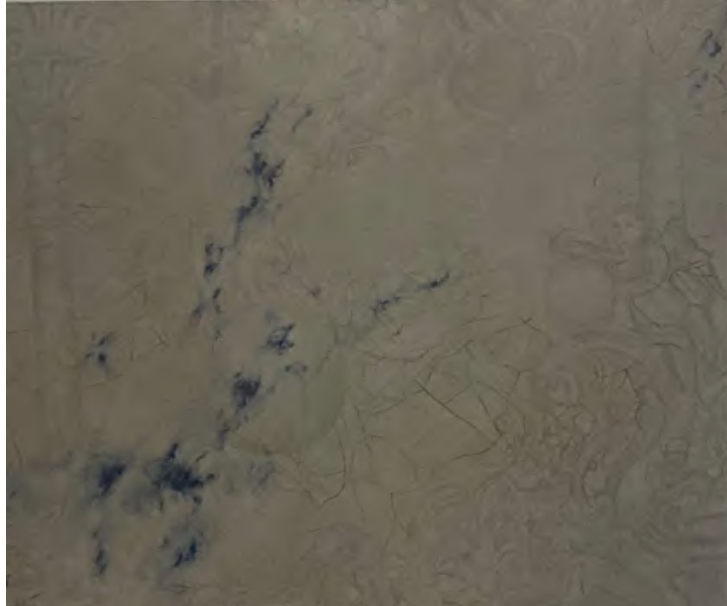
Apresenta proposta que investiga *Primeiro cálice* (1990) e *Terceiro cálice* (1990), de Adriana Varejão (1964), a partir do que autores no Brasil, como nos trabalhos basilares de Vera Pugliese e Stéphane Huchet, consideraram uma recente teoria da arte francesa (1960-). Ao privilegiar obras de Hubert Damisch (1928-2017) e Georges Didi-Huberman (1953) discute-se como postulados teóricos, no respeito ao primado da imagem para conduzir a pesquisa *em* e *sobre* história da arte, colaboram no questionamento de lacunas ou de elementos estruturantes de obra e fortuna crítica de Varejão, ou ainda de singularidades formais, talvez, *recalcadas*, no sentido freudiano, em determinadas imagens da artista. Frente à plástica de Varejão, assevera-se a *retroalimentação* entre artista e críticos, principalmente na utilização de chaves interpretativas vinculadas ao Barroco no Brasil, destacando ora o dispêndio material deste movimento artístico, ora a violência colonial, em ambos os casos tomando-o como expressão autóctone ao obliterar sua afirmação mediante Barroco português. Atentando-se às referidas imagens, que suscitaram pouco, ou nenhum interesse da fortuna crítica e cuja interpretação restringiu-se à chave totalizante (ou, arrisca-se, *tautológica*) do “Barroco nacional”, nota-se a importância da iconografia cristã para as primeiras imagens da artista, bem como *sin-tomas* da pintura, no sentido utilizado por Damisch e, também, por Didi-Huberman, que não são traduzíveis, necessariamente, em significados objetivos.

Nesse sentido, se a pesquisa não desconsidera elementos da ordem do figurativo em *Cálices*, como os querubins, a hóstia, o cálice que transportam seu espectador ao próprio núcleo da economia cristã, para atentar-se aos jorros de tinta crivados na tela ou as fissuras – que não chegam a ser feridas, bem como não são o *craquelé* empregado pela artista – que obcecaram/obsedam o olhar, é preciso deslocar a investigação de aspectos estritamente formais ou de conteúdo, para a experiência estética, num movimento que privilegia a relação da imagem face ao sujeito. Portanto, diante das tramas teóricas de Damisch, ou de Didi-Huberman, debruça-se sobre a hipótese de que escolhas teóricas permitem ao historiador da arte, diante das imagens, atentar-se aos detalhes ínfimos ou perturbadores negligenciados pela fortuna crítica de Varejão ao abri-las para além das interpretações usuais, ou ao menos recolocar as questões que se *sedimentaram* na interpretação da obra frente aos críticos.

PALAVRAS-CHAVE:

Obra de Adriana Varejão; Fortuna crítica de Adriana Varejão; Recente teoria da arte francesa; Teoria e história da arte no Brasil; Georges Didi-Huberman.

IMAGENS:

**Figura 1**

ADRIANA VAREJÃO. *Primeiro cálice*, 1990, óleo e gesso sobre tela, 195 X 230 cm.

Fonte: DIEGUES, Isabel (Org.) *Entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

**Figura 2**

ADRIANA VAREJÃO. *Terceiro cálice*, 1990, óleo e gesso sobre tela, 195 X 230 cm.

Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/18/exposicoes>

O ARQUIVO COMO LABORATÓRIO PRÁTICO DA HISTÓRIA DA ARTE

Prof^a. Dr^a. ANDREIA DE FREITAS RODRIGUES¹

¹Arquivo Central / UFJF / andreia.freitas@ufff.br

Prof. Dr. LUIZ HENRIQUE SOUZA DE GIACOMO²

²UFCG / luizgiacomo@yahoo.com.br

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

Este pôster pretende traçar paralelos considerando a própria polissemia do termo “arquivo” e seus múltiplos significados, como prédio, instituição, lugar, móvel e conjunto de documentos e a amplitude de usos para o patrimônio documental arquivístico, no que se refere, neste caso, à História da Arte. Buscamos, a partir de nossa experiência diária no Arquivo Central da Universidade Federal de Juiz de Fora (AC/UFJF), que possui sob custódia diferentes fundos documentais em idade permanente, de caráter histórico, refletir sobre as possibilidades com que o arquivo pode ser trabalhado por historiadores da arte e/ou pelos artistas em pesquisas diversas: a informação como fonte primária, a materialidade do documento, a problematização quanto ao arquivamento e ao acesso ou construção de memórias e narrativas. Que Arquivo é esse que serve à História da Arte? Quais são os usos e as possibilidades de pesquisa em um Arquivo? Como resposta a essas questões, mostramos alguns exemplos. O primeiro (Figura 1) mostra um recorte de um inventário de 1880, consultado pelo pesquisador e que serviu como base para a escrita do poema ‘Avisos de Praça’, publicado em 1998. O segundo (Figura 2) é parte do trabalho ‘Mesmo sol outro’, em que os pesquisadores usaram o acervo documental como fonte primária e como desdobramento da pesquisa, imagens dos documentos passaram a compor a obra. Não obstante, nosso acervo é consultado, sistematicamente, para levantamento de informações sobre artistas, sobre exposições, sobre obras. Informações estas que se espalham em nossos diferentes documentos, como no recorte do jornal ‘O Pharol’ de 1892 (Figura 3), com a pequena nota sobre o regresso à cidade do artista H. Caron. Por fim, apresentamos, como importante subsídio para os trabalhos nesta temática, os instrumentos de pesquisa elaborados pela equipe do AC/UFJF, que consistem em ferramentas de orientação de pesquisas, uma vez que especificam as características dos fundos documentais. Trabalhando com um conceito ampliado de Arquivo, que considera não só sua função informativa, mas também a variedade de usos para os documentos e sua função social, destacamos que o acervo custodiado pelo AC/UFJF nos permite observar os documentos de arquivo enquanto objetos plurais, como assunto, elemento, ilustração em diferentes trabalhos, assim como conteúdo informacional, como fonte primária, de pesquisa na área da História da Arte.

PALAVRAS-CHAVE:

Arquivo; Fontes; Arte; História da Arte; Pesquisa.

IMAGENS:

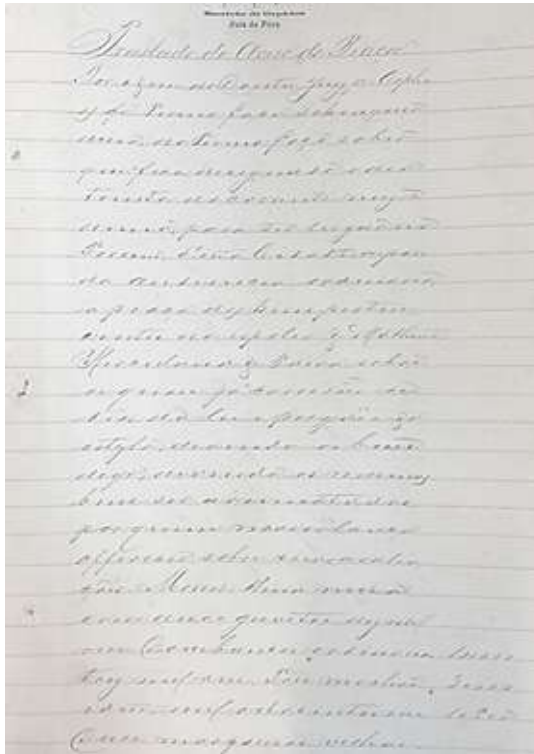


Figura 1
ARQUIVO CENTRAL/UFJF. Fundo Fórum Benjamin Colucci. Inventário nº47, 1880. Crédito da imagem: os autores.

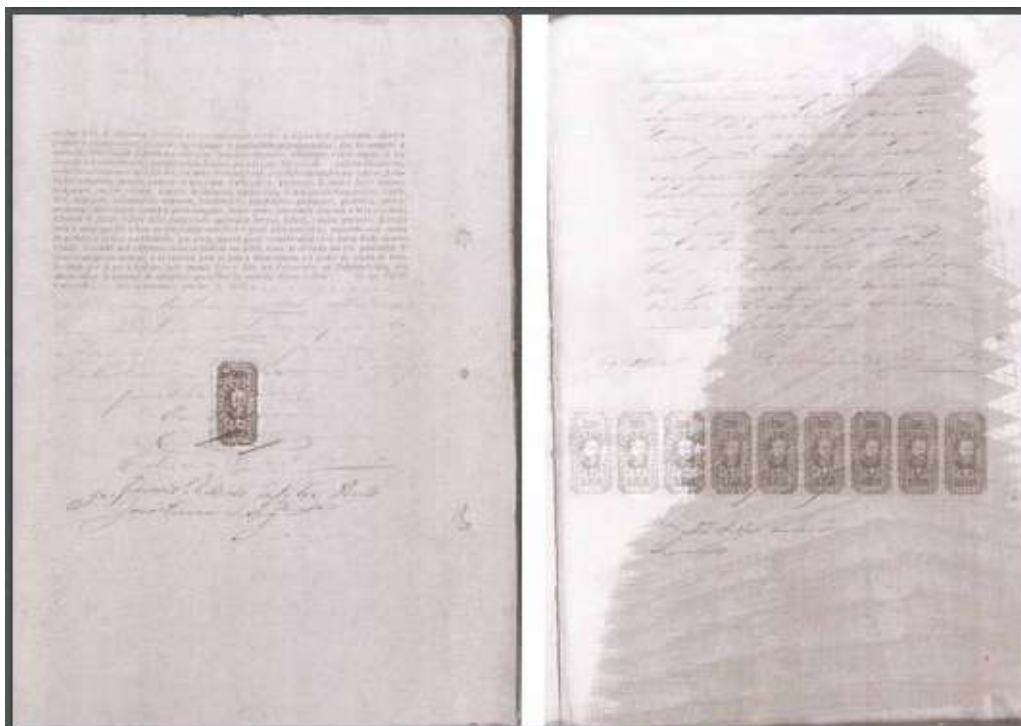


Figura 2
CAROLINACERQUEIRA/TÁLISSON MELO. *Mesmo Sol Outro*, 2018, Livro digital, pg 79. Fonte: <http://portal-assets.icnetworks.org/uploads/attachment/file/99724/MESMO_SOL_OUTRO.pdf>. Acesso em 20/03/2023.

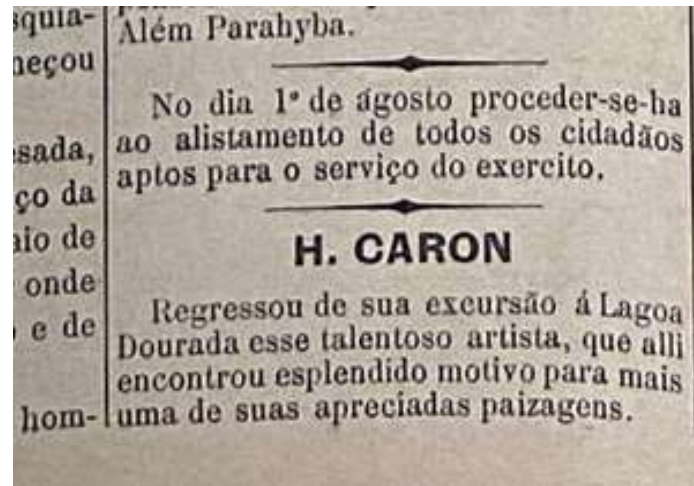


Figura 3

ARQUIVO CENTRAL/UFJF. O *Pharol*, Anno XXVI, N° 53. Juiz de Fora, 23 de fevereiro de 1892, pg 01.
Crédito da imagem: os autores.

NINFAS IMPRESSAS: A GAINÉ COMO MODELO ENTRE A ANTIGUIDADE E OS ANOS 1940 NA FRANÇA

Profª. Me. ATENA PONTES DE MIRANDA (Doutoranda)¹

¹UnB / atenamiranda@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

Esta proposta integra uma pesquisa de doutorado em andamento que busca compreender questões teóricas da Ninfa postas por Aby Warburg e George Didi-Huberman por meio da forma. Tais questões se apresentam em imagens de esculturas grecorromanas da Antiguidade que afetam o corpo das mulheres francesas do século XX presentes no magazine Marie Claire dos anos 1939 a 1944. Suspeitamos de um retorno do ideal de Beleza aristotélico neste período bélico por meio da associação do corpo da mulher a esculturas grecorromanas da Antiguidade. Tal associação suscita uma transferência da beleza harmônica e proporcional que modela as esculturas de mármore ou bronze deste período, para o corpo da mulher francesa dos anos 1940. Apoiamos nossa suspeita em imagens do magazine Marie Claire que contemplam o período da Segunda Guerra Mundial. A matéria da Marie Claire da edição nº238, *A quel type de Vénus appartenez-vous*, apresenta em duas páginas oito esculturas de modelos femininos da Antiguidade datadas com seus respectivos séculos ao lado de uma mulher branca de 1942. A peculiaridade do traje desta mulher, ajustado ao corpo, aponta para outras imagens no magazine que possuem esse mesmo elemento. Na edição nº223 a matéria *Taille fine, hanches rondes*, ilustrada com imagens de esculturas femininas vestidas de forma semelhante, apresenta a nova modelagem do corpo da mulher. A gaine, essa cinta modeladora do corpo, enquanto elemento artificial nos conduziu para a busca sobre sua existência em imagens da Antiguidade.

A sua presença na Deusa das Serpentes, encontrada no Palácio de Cnossos, nos fornece indício de um possível trânsito de modelo plástico por meio do ideal de beleza aristotélica, harmonia, proporção e simetria, e o modelo teórico, questões da forma na Ninfa por Warburg e Didi-Huberman. Em suma, a proposta deste poster é apresentar essa estratégia de aproximação do objeto a partir de suas demandas, identificar essa dupla condição do modelo, o modelo plástico e o modelo teórico. A cinta, portanto, é tomada como esse elemento artificial que transita em diferentes temporalidades.

PALAVRAS-CHAVE:

Ninfa; Esculturas grecorromanas; Gaine; Magazine Marie Claire; Segunda Guerra Mundial;

IMAGENS:



Figura 1
MAGAZINE MARIE CLAIRE. *A quel type de Vénus appartenez-vous*, edição nº238, 1942.
Acervo: Pessoal.
Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*.



Figura 2
ARTISTA DESCONHECIDO. *Deusa das Serpentes*, 1600-1500 a.C, faiança, 29,5cm.
Acervo: *Musée Archéologique d'Héraklion*
Fonte: *Musée Archéologique d'Héraklion*

A QUESTÃO CHRISTIE DE VICTOR MEIRELLES: ANALISANDO UMA PINTURA HISTÓRICA

Prof^a. Me. BÁRBARA FERREIRA FERNANDES (Doutoranda)¹

¹UFJF / barbaraffernandes@outlook.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

A obra “Questão Christie” do pintor Victor Meirelles, um esboço de 1864, encontra-se na reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e representa um episódio importante na história diplomática entre Brasil e Inglaterra, no século XIX.

Na década de 1860, Victor Meirelles era professor de Pintura Histórica na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), quando foi convidado a representar em tela o episódio da “Questão Christie”. O pintor optou por retratar o momento em que o Imperador Dom Pedro II é aclamado pelo povo, enquanto se dirigia ao Paço Imperial, no Rio de Janeiro, após as notícias da apreensão de navios brasileiros por embarcações britânicas. A obra, intitulada “Sua Majestade o Imperador Dom Pedro II falando ao povo na tarde do dia 5 de janeiro de 1863”, foi exposta na Exposição Geral de Belas Artes (EGBA), de 1865. Após a resolução da crise diplomática, sua memória não era mais conveniente, permanecendo a composição de Victor Meirelles apenas no esboço, embora bem finalizado.

Nossa análise busca examinar a obra em uma abordagem iconográfica, que considera a complexidade da imagem. Objetivamos inserir a pintura na trajetória artística do pintor, focando especialmente nas escolhas de composição por ele realizadas.

Contextualizaremos a obra de Meirelles em relação às outras obras produzidas pelo artista, antes e concomitantemente à confecção da “Questão Christie”, como, por exemplo, “Primeira Missa” e “Casamento da Princesa Isabel”, também um esboço. Consideraremos também as cópias que Meirelles fez dos grandes mestres, durante seu período de estudos na Europa, sobretudo durante a estadia na França. Igualmente, buscaremos refletir acerca do fazer artístico do pintor histórico, traçando suas referências (nacionais e internacionais), seu método e seus caminhos de escolha.

PALAVRAS-CHAVE:

Pintura Histórica; Victor Meirelles; Questão Christie; Brasil Império; Dom Pedro II.

IMAGENS:



Figura 1
VICTOR MEIRELLES. *Questão Christie* (estudo), 1864, óleo sobre tela, 47,2cm x 69,3cm.
Acervo: Museu Nacional de Belas Artes.
Fonte: Wikipedia Commons

AS FOTOGRAFIAS DE SOFIA BORGES DAS ESCULTURAS DE EDGAR DEGAS NO MASP

Acad. BRUNA MOZINI GODOY¹

¹UNIFESP

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

A pesquisa analisa as fotografias realizadas pela artista brasileira Sofia Borges (1984) das esculturas do artista francês Edgar Degas (1834-1917) feitas para a exposição “Degas: Dança, política e sociedade”, apresentada no MASP no final do ano de 2020. São examinados os retratos realizados a partir do corpo como linguagem, precipuamente da obra “Bailarina de catorze anos”, única escultura exibida em vida pelo artista francês. Agregamos o olhar de uma artista contemporânea para outros corpos femininos, tornando as mulheres criadoras e protagonistas. O objetivo da pesquisa consiste em analisar tais imagens a partir do diálogo entre as obras de um artista francês do século XIX e a produção de uma fotógrafa da atualidade, através da abordagem de questões sociais, de gênero e da apropriação de trabalhos da História da Arte. Os materiais e método utilizados consistiram em buscas realizadas especialmente através dos meios digitais, como o sítio eletrônico do MASP, o portfólio da artista brasileira e artigos em revistas acadêmicas online. O catálogo da exposição igualmente compreendeu um dos principais materiais consultados, com textos de diversos especialistas na obra de Edgar Degas, criando novas camadas de entendimento para os questionamentos elaborados. Realizamos as análises a partir das obras dos teóricos da fotografia: Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes, Philippe Dubois, Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman, com destaque para as historiadoras da arte Annateresa Fabris e Norma Broude. As fotografias de Sofia Borges concedem uma nova perspectiva para a análise de obras tão tradicionais da História da Arte como as esculturas de Edgar Degas. Mediante os estudos acadêmicos que embasam a presente pesquisa, é possível concluir que o artista francês não era misógino, mas convivia em uma sociedade em que a misoginia era predominante, bem como persistente hodiernamente na visão clichê preconceituosa. Edgar Degas e Sofia Borges desafiam tais olhares. Estreitar o diálogo entre arte moderna e arte contemporânea, considerando o contexto e a comparação entre as obras originais e sua apropriação, nos conduz à reflexão sobre como ambos os artistas podem ter trabalhado a um só tempo pela mesma causa.

PALAVRAS-CHAVE:

Sofia Borges; Edgar Degas; Fotografia; Apropriação; Exposição.

IMAGENS:

**Figura 1**

SOFIA BORGES. *A pequena dançarina #8*, da série Ensaio para uma escultura, 2020, fotografia, impressão com tinta de pigmento mineral sobre papel, 190 X 137 cm, edição 1 / 1 PE.

Acervo: Museu de Arte de São Paulo.

Fonte: MASP, São Paulo-SP.

**Figura 2**

SOFIA BORGES. *A pequena dançarina #7*, da série Ensaio para uma escultura, 2020, fotografia, impressão com tinta de pigmento mineral sobre papel, 150 X 98 cm, edição 1 / 1 PE.

Acervo: Museu de Arte de São Paulo.

Fonte: MASP, São Paulo-SP.

A ICONOGRAFIA DAS FILHAS DE LUÍS XV: A ELABORAÇÃO DE UM INVENTÁRIO ICONOGRÁFICO

Prof^a. Me. FELIPE DA SILVA CORRÊA (Doutorando)¹

¹Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp / correafelipe1990@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

As filhas de Luís XV, comumente conhecidas pelo título de *Mesdames de France* foram um grupo singular na história do Antigo Regime francês. As oito princesas, das quais seis chegaram à idade adulta e apenas uma se casou, passaram a maior parte de suas vidas na corte de Versalhes, onde buscaram manter certa relevância política e foram representadas pelos mais diversos artistas, de 1727 a 1800.

Esta vasta iconografia foi majoritariamente comissionada e paga por diferentes superintendências e administrações da corte de Luís XV: os *Bâtiments du roi*, os *Menus-Plaisirs*, as *Affaires étrangères* e a *Maison de Mesdames*. As duas primeiras abarcam a maior parte dos retratos mapeados na pesquisa cujos resultados apresentamos aqui. Deles, o maior número não corresponde às obras originais realizadas pelos grandes nomes da pintura e escultura setecentista, mas sim a uma variedade de cópias muito pouco estudadas, produzidas umas após as outras pelos pintores empregados no *Cabinet des tableaux du roi* e pelos miniaturistas e joalheiros atendendo às demandas dos *Menus-Plaisirs*.

Inicialmente, esta pesquisa teve por objetos os retratos das quatro princesas mais velhas na série dos *Quatro Elementos* de Jean-Marc Nattier no Museu de Arte de São Paulo, mas acabou se tornando um estudo ao mesmo tempo panorâmico e detalhado de toda a iconografia de Mesdames. Para isto, foi elaborado um inventário iconográfico o mais exaustivo possível dos retratos das filhas de Luís XV em seus mais diferentes formatos, o que requereu um extenso trabalho de pesquisa e cruzamento de informações de catálogos de leilão, bibliografia e principalmente um grande volume fontes manuscritas, provenientes de diversos arquivos, mas sobretudo da série O1 dos Arquivos Nacionais da França. Além de Nattier, o inventário contém obras de artistas conhecidos como Jean-Étienne Liotard, Charles-Antoine Coyvel, Louis-Michel van Loo, Alexandre Roslin e Adélaïde Labille-Guiard. Contudo, ele revela também, em grande detalhe a produção, em grande parte inédita, de nomes mais obscuros como Jacques Charlier, Philippe Penel, Philippe de la Roche e outros artistas e artesãos responsáveis pela replicação dos modelos criados pelos artistas oficiais em cópias cujas funções variavam entre presentes a instituições oficiais, elementos decorativos das residências reais e a decoração de joias utilizadas pelas pessoas da corte.

PALAVRAS-CHAVE:

Mesdames de France; Retrato de corte; Retrato feminino; Século XVIII; Antigo Regime.

IMAGENS:



Figura 1
JEAN-MARC NATTIER. *Madame Infante encarnando o Fogo*, 1750, óleo sobre tela, 26 X 24,3 cm.
Acervo: Museu de Arte de São Paulo.
Fonte: MASP – São Paulo-SP



Figura 2
NICOLAS-HENRI JEAURAT DE BERTRY, segundo JEAN-MARC NATTIER. *Madame Henriette como vestal*, 1773, óleo sobre tela oval, 78 X 62 cm.
Coleção privada.
Fonte: Piasa, Paris 25 de março de 2013, lote 27.

UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DA SOBREVIVÊNCIA DE NATUREZAS-MORTAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Prof^a. Me. MILENA REGINA DUARTE CORRÊA (Doutoranda)¹

¹UFSM / milena.duarte@acad.ufsm.br

Prof. Dr. ALTAMIR MOREIRA²

²UFSM / altamir@ufsm.br

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

Este texto resume as investigações de uma tese de doutorado em desenvolvimento, com ênfase em história, teoria e crítica da arte, na Universidade Federal de Santa Maria, RS. O estudo analisa a sobrevivência das imagens a partir de motivos presentes em naturezas-mortas contemporâneas, e tem o objetivo de discutir o processo de resistência temporal das imagens que faz com que estas se mantenham ativas na contemporaneidade. A abordagem metodológica da pesquisa fundamenta-se nos estudos de Georges Didi-Huberman. Historiador da arte, contemporâneo, conhecido pelas atualizações que desenvolve a partir do pensamento de Aby Warburg, teórico que o antecedeu na análise das formas visuais sobreviventes na história da arte. Desse modo, esta pesquisa investiga uma série de obras de naturezas-mortas produzidas a partir dos anos 2000 para avaliar o modo como certas características de forma e conteúdo são retomadas, a fim de compreender que aspectos estas conservam ou inovam. O texto da tese resume a história das naturezas-mortas como gênero pictórico desde o século XVII, para qualificar suas formas, conteúdos e simbologias. E, na sequência, avalia as modificações estéticas que afetaram o tema quando este adentra o território da arte contemporânea para debater o conceito de sobrevivência, a partir do entendimento de Didi-Huberman. A sobrevivência das naturezas-mortas é, então, discutida por meio de três critérios, relacionados à: sobrevivência das formas, sobrevivência dos motivos e inovações conceituais. Algumas das obras analisadas durante a pesquisa, derivam da exposição “Releituras da Natureza-Morta” realizada na Carbono Galeria (2015). Na mostra, as obras de José Damasceno e Livia Marin, problematizam a sobrevivência dos objetos no tempo e a ação do tempo nesses mesmos objetos. A análise destas imagens tem evidenciado um reaparecimento recorrente de configurações antigas do tema, de maneira similar, ou atualizada. De modo que o resultado parcial dessas análises aponta para o reconhecimento que as imagens estudadas possuem um tempo diferenciado e anacrônico, que concorre para uma sobrevivência e migração seculares. Na presente etapa, avalia-se que a investigação acerca da sobrevivência das naturezas-mortas na arte contemporânea, tem reforçado percepção do potencial sobrevivente desse tema em um tempo peculiar e aberto às revisitações históricas.

PALAVRAS-CHAVE:

Investigação; Sobrevivência; Natureza-morta; Arte contemporânea; História da arte.

O ARTE DA PINTURA, SYMMETRIA E PERSPECTIVA (1615) NO UNIVERSO DA TRATADÍSTICA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI AO XVIII

Prof. Dr. RENATA NOGUEIRA GOMES DE MORAIS¹

¹UFMG / remoraish@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

A presente comunicação objetiva apresentar o lugar do *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* (1615) na tratadística portuguesa. O referido tratado de pintura encontra-se imerso no processo de teorização da arte, que teve como precursor o arquiteto Leon Batista Alberti (1404-1472.) Em Portugal, o pode-se dizer que um dos grandes representantes deste processo de teorização foi o pintor Francisco de Holanda (1517-1585), o qual foi responsável por diversos textos sobre a pintura, sendo a produção dos seus tratados influenciados por sua estadia na Itália como bolseiro do rei João III (1502-1557). Importa ressaltar também que os tratados de arte produzidos na Europa, não só na Itália, impactaram o universo artístico português entre os séculos XVI a XVIII, visto que circulariam de diversas maneiras, seja como conteúdo de textos, seja como em partes soltas de tratados.

Levando em conta os tratados que integraram o universo cultural artístico português entre os séculos XVI a XVIII, nos propomos a refletir sobre a relação entre o *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* com outros textos de pintura, os quais foram produzidos em períodos próximos à sua publicação. Escrito pelo Dominicano Filipe Nunes, um religioso que integrou o convento de São Domingos de Lisboa, desde 1591, ele teve duas edições, o que é significativo. Como ocorria comumente, o tratado *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* foi publicado juntamente ao *Arte Poética*, um tratado cujo objetivo foi o de ensinar a métrica. No ano de 1767, o tratado *Arte da Pintura* é editado novamente, no entanto, excluiu-se o *Arte Poética*. Nas duas edições, observa-se que o *Arte da Pintura* é dividido em quatro partes: 1) Prólogo aos Pintores, 2) Louvores da Pintura, 3) Princípios Necessários a Pintura: perspectiva e simetria 4) *Arte da Pintura*.

Uma característica da tratadística portuguesa do período citado foi a defesa da liberalidade da pintura, isto é, os textos utilizavam da retórica antiga para afirmar que a pintura era uma arte nobre e liberal. Nesse sentido, os tratados portugueses, como o *Elogio da Pintura*, escrito em 1687, por Luís Nunes Tinoco (1642/43-1719), e a *Antiguidade da Pintura*, de Félix da Costa (1639-1702), escrito em 1696, tinham por objetivo defender a liberalidade e nobreza da pintura. Lembramos ainda que essa característica foi influenciada pelas lutas dos pintores portugueses, os quais contestavam a pecha mecânica que era atribuída ao seu ofício.

PALAVRAS-CHAVE:

Pintura; Perspectiva; Tratados; Liberalidade; Pintores.

A PAISAGEM E A ESCRAVIDÃO NAS OBRAS BRASILEIRAS DOS INGLESES DO SÉCULO XIX

Prof. Dr. ROBERT JOHN WILKES¹

¹Unicamp / rjwilkes@unicamp.br

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

Este pôster considera a relação entre a paisagem e a escravidão nas obras de artistas viajantes ingleses no Brasil no século XIX, com foco em três exemplos: Henry Chamberlain e Charles Landseer, no período georgiano, e Marianne North, uma vitoriana. Estes artistas foram confrontados simultaneamente com as belas paisagens naturais do Brasil e os horrores da escravidão, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais.

Em sua pintura *Vista do Pão de Açúcar* [Figura 1], exibida em Londres em 1827, Landseer situa as figuras dos homens escravizados no contexto de uma paisagem tropical – a beleza do Rio de Janeiro é contrastada com uma situação de possível escravização, embora seja ambíguo se os homens são escravos ou livres.

Esta paisagem se compara bem com a aquarela que Chamberlain publicou em sua série de gravuras de 1821, *Vistas e costumes da cidade e arredores do Rio de Janeiro* [Figura 2]: uma vista das montanhas de Tijuca, em que dois homens escravizados trabalham no primeiro plano, com a paisagem carioca no fundo. É uma das imagens na série de Chamberlain que não usa figuras copiadas do artista português Joaquim Cândido Guillobel; a aquarela é um original de Chamberlain, datada do ano 1819. Uma consideração das duas imagens mostra as técnicas pictóricas com que os artistas retratavam a paisagem.

A terceira imagem de North, que viajou para o Brasil em 1872–73, retrata uma colheita de cana de açúcar em Minas Gerais [Figura 3]. É provável que os homens e as mulheres na cena estão escravizados, pois temos a autobiografia de North em que ela descreve sua interação com escravos no país. Esta imagem, pintada ao ar livre com um estilo detalhado inspirado nas paisagens dos pré-rafaelitas.

Esta investigação está em andamento. Utilize fontes de arquivo e um método de comparação entre artistas e períodos diferentes no século XIX, que demonstra como as retratações inglesas da natureza e da escravidão no Brasil mudaram durante o século. Estas comparações são novas na história da arte britânica, em que o Brasil foi negligenciado, e na história da arte no Brasil, que tendeu a considerar as obras apenas em relação a outros artistas europeus, e sem considerar o contexto britânico em mais detalhes.

PALAVRAS-CHAVE:

Artistas viajantes; Paisagem; Escravidão; Arte britânica.

IMAGENS:



Figura 1

CHARLES LANDSEER. *Vista do Pão de Açúcar*, ca. 1826–7, óleo sobre tela, 26 X 24,3 cm. Acervo: Pinacoteca de São Paulo; Fonte: Pinacoteca de São Paulo.



Figura 2

JOHN CLARK SEGUNDO HENRY CHAMBERLAIN. *Tejuca Mountains*, 1819–21, água-tinta colorida, 26 X 36,7 cm. Acervo: Brasiliana Itaú, São Paulo. Fonte: Brasiliana Iconografia.



Figura 3
MARIANNE NORTH. *Uma colheita de cana-de-açúcar em Minas Gerais*, 1872–73, óleo sobre papel, 35 X 25 cm. Acervo: Marianne North Gallery, Royal Botanic Gardens, Reino Unido. Fonte: Art UK.

A FIGURA FEMININA SOBRENATURAL NO FILME *THE WITCHES*

Acad. ANA CAROLINA DIAS FLORINDO (Mestranda)¹

¹Unicamp / anacflorindo24@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

A proposta de pôster aborda o filme britânico *The Witches* realizado pela *Hammer Film Productions* e lançado no ano de 1966. A obra trabalha com a questão de superstições e sua influência na sociedade em vilas no interior inglês, personificando as crenças na figura da mulher sobrenatural. Com o roteiro de Nigel Kneale, o filme apresenta a história da professora Gwen Mayfield (Joan Fontaine), ao se mudar para uma vila remota no interior da Inglaterra. Com direção de Cyril Frankel, a obra coloca a personagem principal em vários momentos de tensão, intensificados pelo cenário que remonta ao passado gótico presente na literatura britânica. Trabalhando com conceitos de histeria feminina, loucura e magias, a trama constrói argumentos interessantes sobre a utilização de forças compreendidas como sobrenaturais, que vão além dos limites da natureza, e faz um paralelo interessante com a ciência e o conceito de progresso. Com as ações da personagem de Stephanie Bax (Kay Walsh), o filme coloca no mesmo patamar os conceitos de uma ciência contemporânea muito desenvolvida e atos de bruxaria.

Por meio da criação de cenários que, apesar de conterem aspectos contemporâneos, ainda seguem o estilo da produtora de trazer elementos do gótico inglês, com por exemplo cenas de mansões imponentes adornadas de pinturas e esculturas, no caso do filme, sempre religiosas. *The Witches* se utiliza dos locais para construir o momento de tensão entre a decadência da sanidade da personagem principal e os acontecimentos entendidos como sobrenaturais na vila. Misturando diferentes crenças em formas físicas por meio da utilização de figuras conectadas ao cristianismo, vudu e paganismo, a obra cria a figura da mulher sobrenatural, aqui conhecida como a bruxa, em conexão com uma ideia da utilização de mágicas para a manutenção da ciência contemporânea e a ideia de progresso da sociedade.

The Witches se insere no contexto do cinema de horror britânico da década de 60, onde a produtora *Hammer* começa um movimento de rememoração de um passado inglês, tanto pelos elementos da literatura gótica como pela reapropriação de acontecimentos históricos britânicos. Com a pesquisa e o poster, será averiguado que na obra produzida pelo estúdio da *Hammer* a figura da bruxa inglesa, antes perseguida por se desviar de normas sociais e religiosas, aqui é celebrada por esse mesmo acontecimento, ousando ir além: uma bruxa que mistura elementos sobrenaturais e científicos em busca de respostas para medos mortais.

PALAVRAS-CHAVE:

Cinema Britânico; Cinema de Horror; Mulheres Sobrenaturais.

IMAGENS:



Figura 1

AUTOR DESCONHECIDO. Pôster de Lançamento nos Cinemas de *The Witches*, 1966, 15 X 11,5 cm. Fonte: Hammer Films.



Figura 2

Frame do filme *The Witches*. Direção: Cyril Frankel. Produção Hammer Film Productions. Inglaterra: Hammer Film Productions, 1966. Fonte: Hammer Films.



Figura 3

Frame do filme *The Witches*. Direção: Cyril Frankel. Produção Hammer Film Productions. Inglaterra: Hammer Film Productions, 1966.
Fonte: Hammer Films.

GILVAN SAMICO, NATUREZA E RESISTÊNCIA

Acad. ANDERSON LIMA PERES¹

¹PPGAV / UFRJ / lima-peres@live.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

Em conformidade com o eixo temático 1, esse resumo visa salientar o processo de uma pesquisa que está sendo desenvolvida e ganhando contornos durante o curso de mestrado, cujo objeto abordado é a obra xilográfica do artista brasileiro Gilvan Samico. E a partir da análise das gravuras, através de um levantamento iconográfico e um mapeamento formal, tentar averiguar a relação entre a subjetividade específica do artista formada pela convergência entre a heterogeneidade de saberes característicos da América Latina e a cultura ocidental moderna a fim de traçar um paralelo entre o sentimento de identificação do artista e seus temas e formas desenvolvidos em seus trabalhos.

Parte-se da percepção de que apesar de todo o reconhecimento profissional que teve em vida, Samico foi associado à ideia de artista regional. Segundo as análises de Aníbal Quijano o processo colonizador promovido pela Europa durante o século XVI forjou a ideologia eurocêntrica através da qual os saberes e práticas dos colonizadores eram superiores aos das diversas culturas, portanto sendo regional algo que difere das práticas do centro do mundo moderno, então automaticamente subalternizada.

Walter Mignolo defende que a interseção da episteme ocidental moderna oriunda do processo de colonização, com as epistemes pertencentes aos povos tradicionais do continente americano, dos povos escravizados da África, remanescentes na memória das populações camponesas, ribeirinhas e quilombolas, formariam o pensamento liminar, uma episteme constituída na fronteira externa do mundo colonial moderno. O discurso liminar é acima de tudo uma afirmação de um determinado lugar de enunciação, é a existência de outros centros, sendo invariavelmente a negação da pretensa unidade e centralidade da história moderna.

Busca-se gerar uma base teórica para (re)interpretar a obra gráfica de Samico como um ato de resistência política: a reivindicação de um discurso que emerge de um centro de enunciação próprio oriundo das fronteiras externas do centro do mundo colonial/moderno. Para tal busca-se fundamento na teoria da *Colonialidade do Poder*, do sociólogo peruano Aníbal Quijano.

PALAVRAS-CHAVE:

Gilvan; Samico; Xilogrura; Resistência; América-latina.

ROMAINE BROOKS E A MELANCOLIA DE GÊNERO

Profª. Me. EPONINA MONTEIRO (Doutoranda)¹

¹UFJF / nina.cmmonteiro@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

Romaine Brooks, pintora estadunidense do entresséculos, traz em seu *Autorretrato* a paleta monocromática que perdurará em seus trabalhos e que evocando o tom melancólico das obras. Aqui, vemos uma Romaine Brooks à frente de uma cidade enfumaçada, um rosto pálido e traços finos, com cartola à cabeça, um sobretudo que pousa na camisa branca levemente aberta e mãos encobertas por luvas. A cartola deixa seus olhos na penumbra, colocando-a na posição de observadora e nos lembrando do nosso dúbio papel de quem olha e quem é olhado. Mas Brooks não era conhecida por seus autorretratos e sim pelos retratos de *outras* mulheres lésbicas.

Em *Renata Borgatti, Au Piano*, Brooks traz Renata, uma pianista com que aparece com vestes pretas, no estilo de toga jurídica, se fundindo aos pés do piano, como quem quer se dissolver em notas e caudas. Renata tem feições que chamaremos de andróginas, sustentando um semblante sério, cabelos curtos penteados para trás e longos dedos finos. A paleta parece ser mais aquecida da vista em *Autorretrato*, porém, não menos sorumbática. Os tons de ocre, marrom e preto, parecem carregar o pesar de quem escolhe escancarar quem se é.

Já em *Peter (a Young English Girl)*, Brooks traz a também pintora, Gluck. Vemos Gluck de perfil, com cabelos ondulados, um trench coat, com cinto marcando sua volumetria e uma gravata azul petróleo. Na mão, Gluck traz um chapéu ao estilo Fedora Raider, que logo associamos como masculino – tudo isso na paleta brooksiana.

Ao analisarmos as obras de Brooks disponíveis no Smithsonian Museum, vemos um acervo de retratos de mulheres lésbicas, muitas delas amantes de Brooks e a constante paleta monocromática. Pensamos assim nosso objeto principal (obras que trazem mulheres assumidamente lésbicas, que escolhem subverter as regras de gênero impostas, alargando conceitos e olhares) à luz de uma compreensão da melancolia de gênero.

PALAVRAS-CHAVE:

Romaine Brooks; Melancolia; Gênero.

IMAGENS:



Figura 1
ROMAINE BROOKS. *Self Portrait*, 1923, Óleo sobre tela. 117,5 X 68,3cm.
Acervo: Smithsonian Museum.
Fonte: Site Smithsonian.



Figura 2
ROMAINE BROOKS. *Renata Borgatti, Au Piano*, 1920. Óleo sobre tela.
141,8 X 188,7cm.
Acervo: Smithsonian Museum.
Fonte: Site Smithsonia



Figura 3
ROMAINE BROOKS. *Peter (a Young English Girl)*, 1923/24,
óleo sobre tela, 91,9 X 62,3cm.
Acervo: Smithsonian Museum.
Fonte: Site Smithsonian.

“O ÚNICO NO SEU GÊNERO”: UM ESTUDO SOBRE O JORNAL PORNOERÓTICO *O RIO NU*

Prof. Me. JOHNATAS DOS SANTOS COSTA (Doutorando)¹

¹Universidade Federal de Juiz de Fora / johnatassantoscosta@yahoo.com.br

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

A partir de 1870, o mercado editorial e a imprensa brasileira desenvolveram-se de forma expressiva. O surgimento de novas tecnologias de impressão no Brasil fez a produção e o preço dos livros diminuir e, em consequência, ampliou o mercado consumidor e popularizou a leitura. Em meio a tal expansão, os livreiros passaram a oferecer um gênero literário que tinha a obscenidade como base: os “romances para homens”. O sucesso de tal gênero cativou a imprensa e, entre a última década do século XIX e os primeiros dez anos do século XX, surgem e desaparecem no Brasil uma série de impressos obscenos. Dentre os inúmeros periódicos criados, *O Rio Nu* foi aquele que permaneceu mais tempo em atividade, sendo lançado no dia 13 de maio de 1898 e durando até o final de 1916. Composto por ilustrações de mulheres seminuas e por textos escritos com uma linguagem simples e sagaz a fim de evocar humor e malícia, o jornal fez sucesso entre o público masculino e circulou por várias cidades brasileiras. Escolher o impresso como objeto de estudo parte de vivências pessoais, a exemplo de uma leitura que o denomina “o avô da revista Playboy”, e aflora um questionamento de pesquisa: “como um jornal erótico circula por tanto tempo no Brasil, especialmente conservador, do início do século XX?”. Diante da riqueza de informações contidas nas mais de mil edições do periódico – todas disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional – o desejo em pesquisá-lo se impõe. Em nosso caso e em resumo, partimos de uma sistemática útil para os estudos da imprensa (CRUZ; PEIXOTO, 2008; LUCA, 2008, TENGARRINHA, 2013, p. 13-24), tendo realizado, a princípio, um trabalho de heurística, depois, uma crítica externa do material e, por fim, apreendendo o conteúdo do impresso por meio de um trabalho hermenêutico. Mantendo uma “sensibilidade de leitura” (CRUZ; PEIXOTO, 2008) durante a pesquisa, almejamos compreender as construções de gênero contidas n’o *Rio Nu*, partindo do pressuposto de que tais representações femininas e masculinas se alinhavam a valores do modernismo carioca e da Belle Époque. Por meio do estudo iconológico das capas e contracapas ilustradas do jornal, pretendemos analisar as imagens em si, conhecer a intelectualidade por trás dessas obras, ao mesmo tempo em que estudamos as representações de gênero que elas evocam. Desta forma, evidenciamos a importância histórica do jornal no campo da história da imprensa e, na mesma medida, da história da arte brasileira.

PALAVRAS-CHAVE:

O Rio Nu; Imprensa; Modernismo; Gênero; Ilustração.

ARTIFÍCIOS MACABROS: A OBRA DE ARTE NO CINEMA MUDO ITALIANO

Prof^a. Me. LETÍCIA BADAN PALHARES KNAUER DE CAMPOS (Doutoranda)¹

¹Unicamp / l.badan@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

Esta proposta de pôster corresponde ao primeiro capítulo da tese de doutorado em desenvolvimento, que objetiva descortinar a representação da obra de arte sob a ótica do cinema de horror italiano. Versaremos acerca da presença da arte no imaginário cinematográfico italiano em sua origem, partindo da análise de filmes mudos realizados entre os anos de 1905 e 1926 e dos textos que estabeleceram seus modelos temáticos.

Acerca da relação com a arte, nota-se que dois temas perpassam o cinema de origem: o topos da obra de arte viva e seus artifícios macabros; o objeto artístico como deturpador dos estados harmônicos. A arte viva incarna em *La statua di San Rocco* (1908), *Tontolini Nerone* (1910), *Polidor statua* (1912), *Il Fauno* (1917), dentre outros. A arte como elemento salaz é protagonista em *Vita d'Artista* (1910), *Amore sentimentale* (1911), *La Gioconda* (1912), *Ombra e luce* (1913) e *La luce che si spegne* (1915). Neles, pintura e escultura são símbolos de degradação moral e, para todos os casos, o objeto artístico deve ser aniquilado, a fim de reestabelecer a harmonia e resolução das tramas.

Embora fincada evidentemente em temas já explorados pela literatura gótica internacional, a Itália veicula a questão de forma vernacular, a partir de arquétipos instituídos por autores *nostri*. Nota-se que a arte viva/macabra é pincelada nas linhas de Antonio Fogazzaro, Iginio Ugo Tarchetti, Franco Mistrali, Camillo Boito, Carlo Hakim de' Medici, Luigi Capuana e Giovanni Verga, além de prefigurar correspondentes na mitologia greco-romana, como os casos de Prometeu e Pigmalião, e nos mitos fundadores da pintura. Enquanto a ideia de destruição do objeto artístico manifesta-se em peças e romances de Gabriele D'Annunzio. São textos que conferem à arte qualidades sobrenaturais, digna de causar perturbação física e mental em seus espectadores, e nos quais o ato violento perante o objeto artístico reitera-se como ação necessária para a interrupção de suas atuações macabras. Preocupa-nos, portanto, compreender os prolegômenos que constituem o cinema de horror italiano pós-1957, examinando os arquétipos fundadores do gênero em sua origem literária e cinematográfica autóctone.

PALAVRAS-CHAVE:

Cinema italiano; Arte como arma; Cinema de horror; Cinema e arte; Cinema e literatura.

IMAGENS:



Figura 1
BALDASSARE NEGRONI: *Ombra e luce* 1913. Cines, Roma



Figura 2
LUIGI MAGGI. *La Gioconda* (1912). Ambrosio Film, Turim.

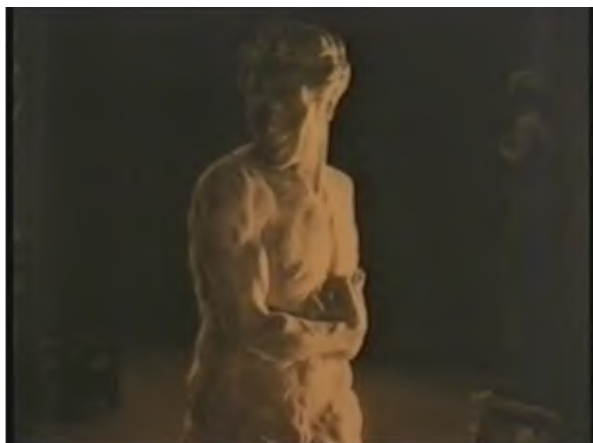


Figura 3
FEBO MARI. *Il Fauno* (1917). Ambrosio Film, Turim.

OS FIOS ME ENSINAM SOBRE AS PALAVRAS ENTRELAÇAMENTOS ENTRE TESSITURA E PESQUISA

Profª. Me. MARINA DE AGUIAR CASALI DIAS¹

¹UFJF / aniram.marina@estudante.ufff.br

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

Pesquisando técnicas têxteis em seu contexto sócio-histórico e produzindo uma pesquisa que articula teoria e prática pude compreender que escrever é um gesto de tessitura. Pesquisar o fio como elemento estético e filosófico é um movimento que permite desenvolver uma metodologia comprometida com a prática da repetição, o cuidado artesanal e o respeito ao tempo das coisas. Enlaçamos, rodeamos e entramos pelos buracos das palavras, percebendo as lacunas que constroem a história da arte e as narrativas hegemônicas. Compreendemos a linearidade racionalista como uma herança colonial que solapa o pensamento livre, arriscado, que traça linhas de fuga para propor novos modos de olhar, sentir e tocar.

Assim, identifiquei o primeiro momento da pesquisa como indicador de um tempo de silenciar. Diferente do pré-projeto onde existe um molde para as palavras, tópicos de orientação e um roteiro pré-determinado pela lógica acadêmica, ao iniciarmos a investigação observamos um movimento de dissolução de certezas, pois essas podem nos encaminhar por um roteiro que não contempla os possíveis emaranhamentos, contradições e mistérios que devemos encarar para desenvolver uma narrativa própria pautada pelo saber da experiência. Precisamos, sem medo ou com medo mesmo, nos entregar a uma viagem através dos nossos próprios desejos e motivações, que muitas vezes habitam o subsolo desse terreno lógico e linear que compõe a argumentação do nosso projeto inicial.

É através deste primeiro silêncio que testemunhamos o nascimento das nossas próprias palavras. Diante da cultura do acúmulo e da hiperprodutividade que alimenta a prática acadêmica, optamos por uma espécie de esvaziamento, desenvolvendo uma escuta sensível perante nosso objeto. Assim, aprendemos a selecionar os fios que compõem nossa urdidura: são aqueles que nos atravessam. É o que permite que nossa pesquisa se desloque do lugar da reprodutibilidade informativa para compor um trabalho crítico que apresente o objeto através de uma lente singular. O saber têxtil talvez nos oriente à construção de um texto vivo, desenhando a pesquisa como gesto que encara o tempo e os conceitos como matéria-prima, que imerge na experiência para fazer nascer uma narrativa singular e única, compondo um trajeto que nos forma e compõem nossa própria trama enquanto pesquisadores.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte têxtil; Linhas; Metodologia; Pesquisa.

IMAGENS:



Figura 1
MARINA ANIRAM. Série “Anotações”, 2020, bordado sobre algodão cru. 15cm x 10 cm.
Acervo pessoal.



Figura 2
MARINA ANIRAM. Série “Anotações”, 2020, bordado sobre algodão cru. 20 x 28 cm.
Acervo pessoal.



Figura 3
MARINA ANIRAM. *Série "Anotações"*,
2020, bordado sobre algodão cru.
15 x 8 cm.
Acervo pessoal.

TROCAS MODERNISTAS – ESTAMPAS TÊXTEIS, ARQUITETURA E CULTURA – COM FAYGA OSTROWER E DECIO VIEIRA

Prof^a. Me. VANESSA CRISTINA C. DE MENDONÇA (Doutoranda)¹

¹Universidade de Brasília / vanessamendonca.arte@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

O presente estudo tem como objeto a criação de padrões para estampagem em tecido, de Fayga Ostrower e Decio Vieira, entre os anos de 1951 e 1962, no Rio de Janeiro, assim como suas relações com a cultura, arquitetura e produções artísticas da época. Essa fase de criação de Fayga Ostrower durou quase 11 anos, onde a artista criou mais de 400 padrões de tecidos, dos quais 179 estão catalogados no Instituto Fayga Ostrower, no Rio de Janeiro. Decio Vieira, artista visual, estudou com Fayga Ostrower na Fundação Getúlio Vargas, em 1946. Logo após foi aluno de Fayga Ostrower e foi nesse curso dado por ela, em 1951, que iniciou a parceria entre os dois artistas. Fayga Ostrower ficou com a parte criativa e Decio Vieira com a administração. Chegaram a ter uma loja, a Interiores Modernos, em Copacabana, Rio de Janeiro, onde comercializavam tecidos e obras de arte. O lugar tornou-se um local de interação entre os artistas da época, onde aconteciam saraus, encontros e trocas. Em primeiro momento os tecidos foram mais utilizados na decoração de interiores e depois no vestiário, sempre alcançando grande êxito. Fayga participou juntamente com outros artistas das coleções de moda que utilizou “tecidos de artistas” para alavancar a identidade nacional pelo mundo a fora, na década de 1960. Esse projeto foi patrocinado e executado pela multinacional Rhodia. Trata-se também das relações entre os diversos suportes de criação da artista e os ruídos que causam entre si. E de como esse fazer artístico simultâneo em várias matérias constituiu a obra da artista múltipla Fayga Ostrower. Esse é um acervo importantíssimo onde temos um panorama sobre o que era a nossa sociedade naquelas décadas e de como foi feita a construção da nossa identidade nacional naquele momento. A parceria com *Rhodia* fez com que nossas estampas voassem pelo mundo. Eram Cruzeiros da moda, Desfiles shows, tudo para elevar a identidade nacional construída através do mundo. Tais desfiles duraram até os anos de 1970, mas vamos nos ater as décadas de 1950 e 1960, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo. Fayga Ostrower participou da coleção Café, no Cruzeiro *Brazilian Look*. O estudo nos entrega um “instantâneo” desses onze anos de criação artística de Fayga Ostrower.

PALAVRAS-CHAVE:

Fayga Ostrower; Decio Vieira; Tecidos; Arte; História da Arte.

IMAGENS:



Figura 1
FAYGA OSTROWER. *Sem título*, 1963, Fotografia.
Acervo: Instituto Fayga Ostrower.
Fonte: IFO, Rio de Janeiro- RJ.



Figura 2
FAYGA OSTROWER. *Estampa Gótico*, 1961, tecido.
Acervo: Dulce & Decio.
Fonte: Acervo Dulce & Decio.

CADERNO DE RESUMOS

PÔSTERES

SESSÃO 2

CARMEN PORTINHO E O MAM/RJ: TRAJETÓRIAS DA ARTE MODERNA

Prof^a. Me. AMANDA MAZZONI MARCATO ZAGO (Doutoranda)¹

¹UFJF / amandamazzonimarcato@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

Distante de neutralidades, o cânone artístico é ainda pautado em narrativas rígidas tradicionais e discursos dominantes. Apresentar e discutir a trajetória de atores fundamentais para a constituição de mundos da arte - dentre outros aspectos carentes de revisões e rupturas – é uma questão que vem, cada vez mais, despertando o interesse de novas pesquisas e discussões. Este estudo procura tecer uma rede de registros historiográficos e arquivísticos que contribuam para a construção basilar de um discurso que desloque e desafie algumas tradições artísticas anteriores, evidenciando a trajetória e as relações estabelecidas por personagens ainda pouco investigados, mas que contribuíram significativamente para a formação de um mundo da arte moderna no Brasil. Para tanto, através de análise bibliográfica e arquivística/documental, contextualizaremos a atuação da engenheira e urbanista Carmen Portinho em seus anos como diretora executiva adjunta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - cargo exercido por 15 anos, além de sua atuação na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Tendo como referências a cidade do Rio de Janeiro, os processos de institucionalização da arte moderna e o movimento feminista brasileiro/carioca, apresentaremos sua trajetória, destacando sua rede de relação e atuação, seu trabalho no MAM/RJ e na ESDI e sua conexão com outros agentes que desempenharam um papel fundamental para a construção da história da arte moderna em nosso país.

Se faltam estudos e discussões acerca da vida e atuação de Carmen – seja no campo da arquitetura, do urbanismo ou das artes – os relatos existentes, que correm entre verbetes ou páginas biográficas, são suficientes para despertar interesse de investigação. Parte-se, portanto, da hipótese de que a atuação de Carmen e sua rede de sociabilidade foram importantes para a construção da história da arte moderna no Brasil, em específico no que tange a cidade do Rio de Janeiro. O objetivo geral desta proposta é fornecer subsídios significativos capazes de elucidar novas perspectivas que redefinem o lugar ocupado por Carmen Portinho no que tange sua atuação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, mais tarde, na Escola Superior de Desenho Industrial.

PALAVRAS-CHAVE:

Carmen Portinho; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Arte Moderna; Gênero; Escola Superior de Desenho Industrial.

SISTEMAS ACADÊMICO, MODERNO E CONTEMPORÂNEO E SEUS PRINCÍPIOS REGULADORES

Prof^a. Dr^a. BRUNA WULFF FETTER¹
¹PPGAV UFRGS / brunafetter@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

Contemporaneamente, a expressão sistema da arte parece ter sido incorporada não apenas ao vocabulário corrente dos mais diversos profissionais atuantes neste campo, como também tem sido digna de atenção por um número crescente de pesquisadores da área. Fazendo parte de uma linhagem de pesquisa que privilegia os contextos sociais e históricos das condições de produção, circulação e consagração de artistas e obras, o uso corrente do termo e mesmo o estudo das relações sistêmicas da arte não raras vezes encontra limites na pouca circulação de seus principais conceitos norteadores. Tais debates teóricos permitem uma melhor compreensão da complexidade que atravessa as questões de pesquisa, apontando para a necessidade de um maior embasamento e aprofundamento das reflexões relacionadas. Partindo do conceito cunhado por Maria Amélia Bulhões no início dos anos 1990, que define sistema da arte como “o conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período”, entendemos que o estudo do sistema da arte funciona como uma modelagem conceitual e metodológica, uma lente que nos auxilia no processo de investigação de mecanismos de funcionamento e legitimação da produção artística de acordo com diferentes momentos históricos. Nomeando esses momentos como sistema acadêmico, sistema moderno e sistema contemporâneo, este pôster visa apresentar uma estruturação metodológica com base nos princípios reguladores propostos por Larry Shiner (2005), sendo eles: a categoria de arte, a experiência estética e o estatuto social do artista. A estas três categorias analíticas, e como resultado de pesquisa, adiciono as diferentes formas de estruturação institucional como essencial ao desdobramento dessa reflexão. Somam-se a este debate Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Isabelle Graw, Boris Groys e Néstor-Garcia Canclini, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE:

Relações sistêmicas da arte; Sistemas da arte; Princípios reguladores; Modelagem conceitual e metodológica.

MULHERES RADICAIS: NARRATIVAS EXPOSITIVAS E SEUS IMPACTOS NAS HISTÓRIAS DA ARTE NA AMÉRICA LATINA

Acad. CAMILA VITÓRIO SIQUEIRA (Mestranda)¹

¹UFJF / camilavitoriosiqueira@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

As exposições aglutinam diversas relações: com as narrativas da historiografia estabelecida, o contexto social, o contexto político, com a recepção do público e a diversidade de suas experiências, com a crítica de arte, com o mercado artístico, além de outros atores e variáveis.

O presente trabalho tem o objetivo expor o processo de pesquisa usado para compreensão da relevância das exposições como local de escrita de narrativas por muito olvidadas da historiografia da arte, destacando suas contribuições para o feminismo artístico na América Latina. Para tanto, o trabalho parte da análise do discurso da exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960-1985)* e se baliza através da questão: como a exposição contribuiu para a escrita de uma narrativa, propondo a revisão da história da arte latino-americana pelo olhar do feminismo artístico? Responder tal questão trouxe a necessidade metodológica de dividi-la em três momentos. No primeiro momento, a compreensão de uma ideia de finalismo na história da arte e o delineamento de novas possibilidades narrativas, culminando em posturas revisionistas da disciplina como a empreendida no feminismo artístico e em outras formas de exibição, fazendo com que a exposição ganhasse maior relevância e centralidade. A partir disso, era preciso revisar conceitualmente a ideia de história da arte e o que ocasionou seu suposto fim, os questionamentos erigidos pelo feminismo artístico e os caminhos metodológicos apontados, a vertente da história das exposições e o desenvolvimento de curadorias marcadamente feministas. Essa revisão era necessária para estabelecer, nesse emaranhado, um arcabouço conceitual para responder a questão central posta por esse trabalho.

Num segundo momento, a análise partiu para o objeto de estudo central, a exposição *Mulheres Radicais*, através de documentos como textos institucionais, notícias, catálogo da exposição, entrevistas das curadoras, tendo como finalidade a compreensão do discurso institucional e curatorial, seus eixos discursivos e a recepção da exposição.

No último momento, a exposição e suas possíveis contribuições discursivas foram abordadas, com ênfase nas singularidades do contexto latino-americano, tanto no que tange a historiografia da arte e o feminismo artístico, buscando compreender as exposições como ações feministas e as possibilidades de escrita articuladas pela exposição analisada no presente trabalho.

PALAVRAS-CHAVE:

Feminismo Artístico; História da Arte; História das Exposições; Arte Latino-Americana.

TRAMA, ARGUMENTO E JUSTIÇA EPISTÊMICA NA PESQUISA CURATORIAL DE EXPOSIÇÕES DE ARTE

Prof^a. Dr^a. CAROLINA RUOSO¹

¹Université Paris 13 (Paris-Nord)

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

As exposições são dispositivos de linguagem que fazem uso de perspectivas teóricas e metodológicas diversas, em nosso pôster pretendemos apresentá-las brevemente, visando a construção de tramas por reparação histórica. Identificamos diferentes perspectivas de narrativa curatorial em nossa pesquisa: gabinete de curiosidades, teatros da memória: salas de época e percursos cenográficos, cubo branco, crítico-criativa, reflexiva-dialética-dialógica, sociomuseológica e, sociopoética. Nossa investigação em História da Arte e Museologia se concentra nos estudos sobre pesquisa curatorial, abordando os critérios e valores de patrimonialização (as musealidades), contextualizando-os com relação às questões para a construção de justiça epistêmica. Desenvolvemos nosso pressuposto analisando as exposições do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará MAUC/UFC em relação ao programa de investigação curatorial do museu, que também é o lema da UFC: o universal pelo regional. Deste modo, explicamos que apresentaremos neste pôster um atlas museográfico situando algumas das abordagens da pesquisa curatorial, citamos: a perspectiva crítico-criativa foi elaborada pelo curador Frederico Moraes, a partir de uma abordagem criativa da crítica de arte em contexto de exposição. A abordagem reflexiva-dialética-dialógica, compreende a disposição das obras de arte junto ao seu corpo documental, tratadas como fontes históricas que precisam ser apresentadas, confrontadas em seus contextos socioculturais, enquanto problemas históricos contemporâneos. E, por fim, a concepção curatorial sociomuseológica, pois está comprometida com as lutas dos movimentos sociais, entende-se como instrumento que instaura contextos de elaboração de memórias, poéticas e políticas, gerando, assim, interculturalidades de viés contracolonial que junto à sociopoética promove o encontro entre ciência, artes e democracia. Para elaborações a respeito da branquitude, ferida colonial e, justiça epistêmica presentes nas musealidades da curadoria de arte, partimos desse contexto de análise para demonstrarmos como as diferentes perspectivas teóricas e metodológicas de curadoria de exposição operaram/operam com o tema “o universal pelo regional”, produzindo um atlas museográfico, um tipo de quadro síntese para fins de apresentação deste pôster.

PALAVRAS-CHAVE:

Curadoria de exposições de arte; Justiça epistêmica; Musealidades.

CULTURA DE MUSEUS NO BRASIL: UM ESTUDO ATRAVÉS DA 30ª E 32ª BIENAS DE SÃO PAULO

Acad. CLARA MOURÃO DOWNEY (Mestranda)¹

¹Universidade Federal de Juiz de Fora / clara_downey@hotmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

O espaço expositivo no Brasil tem um histórico de afastamento e mesmo com os esforços atuais das instituições para reaproximar o público, essa questão continua sem uma solução. Por outro lado, a Bienal de São Paulo, idealizada por Ciccillo Matarazzo em 1951, obtém desde sua primeira edição grandes números de visitação; além disso, a cada edição a Bienal se renova e reflete o cenário brasileiro, promovendo polêmicas e debates artísticos no país e no mundo. A presente pesquisa propõe um estudo onde cultura de museus no Brasil reflete o conceito de “habitus” de Bourdieu, pois há uma estrutura oculta onde prazer estético experienciado no espaço museal está relacionado à perpetuação de um gosto culto, intelectual, que se opõem ao gosto bárbaro e faz parte de um plano de monopólio cultural. E como ela se desdobra na contemporaneidade, a partir da relação das Bienais de São Paulo de 2014 e 2016 com seu público.

A 31ª edição aconteceu em 2014 contou - de forma inovadora - com um grupo de curadores, foram eles: Charles Esche, Pablo Lafuente, Nuria Enguita Mayo, Galit Eilat, Oren Sagiv; além de Benjamin Seroussi, Luiza Proença como curadores associados. A temática definida por este grupo foi “Como (...) coisas que não existem”, propondo debates acerca de virada, coletividade, conflito, imaginação, transformação, processo e jornada. A exposição encerrou com um total de 472 mil visitantes, configurando o segundo menor número de visitas da década, ficando atrás somente da Bienal do Vazio, em 2008.

Em 2016 ocorreu a 32ª edição da Bienal. Com a curadoria geral assinada por Jochen Volz e com a participação dos co-curadores Gabi Ngcobo, Júlia Rebouças, Lars Bang Larsen e Soffia Olascoaga, a edição contou com a participação de 81 artistas, de 33 países e 415 obras. Com a temática “Incerteza Viva” a curadoria propôs um debate acerca das incertezas do mundo contemporâneo e como a arte pode promover estratégias para viver nele. Essa edição alcançou o marco de 900 mil visitantes, o maior número da década, configurando-se como um fenômeno de visitação para a fundação.

Por quê houve uma discrepância tão grande no número de visitantes entre as duas edições consecutivas e o que isso nos diz sobre a relação do público contemporâneo com as instituições de arte no Brasil, são as questões que norteiam essa pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE:

História das Exposições; Bienal de São Paulo; Cultura de Museus; Público.

AS EXPOSIÇÕES GERAIS (1840-1884) DA ACADEMIA IMPERIAL COMO ENQUADRAMENTO DE PESQUISA

Prof. Me. FABRICCIO MIGUEL NOVELLI DURO (Doutorando)¹

¹Unicamp / Fapesp / Institut national d'histoire de l'art / fbrcc@hotmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

Durante o século XIX, a Academia Imperial do Rio de Janeiro organizou uma série de exposições artísticas. A partir de 1840, as mostras realizadas pela Academia não mais se restringiam aos seus membros, alunos e professores, tornando-se “exposições gerais” e exibindo também a produção de outros artistas atuantes na Corte, fossem eles brasileiros ou não. Ao mesmo tempo em que serviram aos propósitos nacionais, as 26 mostras realizadas entre 1840 e 1884 revelaram-se como espaço de circulação de artistas e objetos artísticos provenientes de outros países. Artistas de outras nacionalidades, instalados ou não no Rio de Janeiro, exibiam ali as suas obras, por vezes sendo premiados pela instituição brasileira. Os colecionadores também eram autorizados a expor os objetos artísticos que possuíam, fossem obras contemporâneas, qualificadas como “modernas”, ou produzidas em séculos anteriores, ditas “antigas”. Em nossa tese de doutorado, propomos o estudo das exposições gerais como um enquadramento de pesquisa, buscando responder de que maneira as exposições gerais articulam o sistema artístico em desenvolvimento no Rio de Janeiro, constituído por Academia, artistas, público, críticos e colecionadores. Ao selecionarmos o conjunto das exposições como objeto de estudo, somos capazes de reenquadrá-las a partir de novas perspectivas da disciplina, que vão além das fronteiras e identidades nacionais, considerando os mecanismos e agentes responsáveis pela circulação de artistas, objetos e modelos artísticos em uma escala global e local.

O estudo de eventos efêmeros, como as exposições artísticas, impõe outros problemas para o pesquisador, como a tentativa de reconstituí-los, ainda que parcialmente, a partir de catálogos, documentos institucionais e a fortuna crítica do período. É nessa interface, entre a documentação interna e a avaliação externa; entre o olhar direcionado para uma edição do evento e a análise da série de mostras realizadas; entre uma obra de arte e o conjunto de mais de 3.400 obras produzidas por cerca de 500 artistas, que as exposições gerais possibilitam uma nova trama para a história da arte no Brasil durante o século XIX. Apresentaremos, neste pôster, os resultados parciais da análise quantitativa dos eventos. A partir de uma base de dados construída para a pesquisa, baseada nos catálogos das exposições, discutiremos a relação entre artistas expositores e premiados, a presença de colecionadores e as dimensões local e transnacional do evento.

PALAVRAS-CHAVE:

Academia Imperial de Belas Artes; Arte no Brasil; Métodos quantitativos; História das exposições; Exposição Geral de Belas Artes.

PARA UMA CIÊNCIA (EXPANDIDA) DAS OBRAS: AS OBRAS DE ARTE COMO VALORES SOCIAIS EM JOGO

Prof. Me. HENRIQUE GRIMALDI FIGUEREDO (Doutorando)¹

¹Unicamp / henriquegrimaldifiguereado@outlook.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

Para Nathalie Heinich (1998) o estudo das obras de arte, seja ele o sociológico ou o histórico, tropeça muitas vezes no obstáculo da tentativa hermenêutica, isto é, a tendência para interpretar obras descobrindo o seu significado (versão essencialista) ou conferindo-lhes significado (versão nominalista ou construtivista), ambas falhando na alternativa de encontrar as zonas tangentes nas quais, sem abrir mão das eficientes interpretações materiais de produção, circulação e recepção, seja também possível balancear as múltiplas dimensões da obra nas investigações em ciências humanas.

Para Bruno Péquignot (2007), essa polarização formada sobretudo pelo fato de a sociologia da arte prescindir da emissão de juízos, converteria a obra em um simples dado e seu estudo numa trivial descrição das formas de arte legitimadas. Embora alinhavada a um materialismo que permitiu, e isso é incontestável, ganhos consideráveis na produção de conhecimentos sobre as instituições, os mercados e as profissões artísticas; esta é a razão – como escreve Jean-Claude Passeron (2017) – pela qual se acusa a sociologia da arte de ‘reduzora’ a cada vez que se retira ante a este obstáculo, entregando o inefável a cargo de outras vertentes disciplinares.

Passeron, ao idealizar uma fuga desse antagonismo, recupera da teoria durkheimiana a tarefa científica que é tratar o valor artístico não como o valor que se encontra nos feitos de criação e recepção superqualificados, mas sim como qualquer outro valor social, isto é, a obra de arte pensada a partir dessa torção ontológica instituiria uma ciência que não se furta de uma complexa reflexão acerca do que a autoriza existir em distintas territorialidades – o estúdio, a galeria, o museu. Este trabalho, elaborado através de uma revisão desses debates conceituais, visa se posicionar como uma provocação metodológica que embora incipiente acena a uma ampliação disciplinar (articulação entre a história social, a sociologia da cultura, a antropologia visual) no que diz respeito ao estudo sobre as obras de arte. Sendo ainda central a questão do valor social – e do jogo ao qual está submetido – exploraremos esse método através de três exemplos na arte contemporânea (trânsitos de valor, como nomeamos) cujas conclusões preliminares são: (i) a passagem do ateliê ao museu é sempre uma escolha dos valores sociais a serem representados; e, (ii) não há exposição neutra, senão uma disputa narrativa que hierarquiza as ‘histórias mais legítimas’ de uma época.

PALAVRAS-CHAVE:

Ciência das obras; História social da arte; Sociologia da arte; Valores sociais; Metodologia.

IMAGENS:

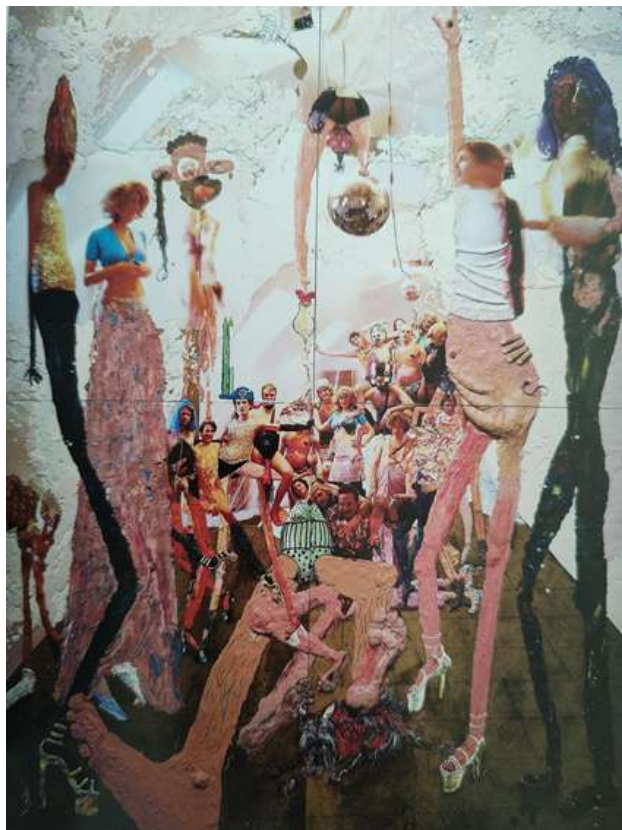


Figura 1
GELITIN. *Service continu*, 2004, técnica mista sobre madeira, 280 X 207 X 13 cm. Acervo: Pinault Collection. Fonte: Pinault Collection, Veneza - Itália.



Figura 2
GELITIN. *Registro de visita ao ateliê*, sem data. Acervo: Pinault Collection. Fonte: Mapping the Studio (catálogo), Pinault Collection (2009).

ARTE CONTEMPORÂNEA ALEMÃ EM TRÂNSITO NO BRASIL VIA *STAATLICHE KUNSTHALLE BERLIN*

Prof. Me. LEANDRO ALVES GARCIA (Doutorando)¹

¹UnB / leandrogarcia.art@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

A presente proposta compreende sinteticamente parte da investigação de doutoramento do autor, que tem como objeto analisar a trajetória histórica das exposições em trânsito da *Staatliche Kunsthalle Berlin* [Galeria de Arte do Estado de Berlim]. Uma galeria de arte estatal fundada no ano de 1977, que realizou cerca de 121 exposições até o seu fechamento, em 1993.

Nesta proposta de pôster é apresentada a exposição itinerante “15 Artistas Berlinenses no Brasil | *15 Berliner Künstler in Brasilien*” (1986-87 / Figura 1), a primeira realizada pela galeria em parceria com as instituições brasileiras: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Paço Imperial no Rio de Janeiro e Centro de Convenções do Recife. Estes intercâmbios artísticos e institucionais, visaram fortalecer as relações diplomáticas entre o Brasil e a Alemanha.

Os 15 Artistas Berlinenses no Brasil em ordem alfabética são: Akbar Behkalam (1944 –), Arwed D. Gorella (1937 – 2002), Chista Biederbick-Tewes (1940 –), Elvira Bach (1951 –), George Baselitz (1938 –), Gernot Bubenik (1942 –), Hans-Jürgen Diehl (1940 –), Hermann Bachmann (1864 – 1937), Joachim Schmettau (1937 –), Karlheinz Biederbick (1934 –), Klaus Vogelgesang (1945 –), Maina-Miriam Munsky (1943 – 1999), Manfred Henkel (1936 – 1988), Peter Sorge (1937 –) e Stefanie Vogel (1959 –).

A exposição coletiva proporcionou mais que um sintético e significativo panorama da arte alemã, contemplou o espectador com a história recente do país, contada pelos artistas por meio de suas obras. A investigação foi realizada por meio de uma amostragem qualitativa no contexto da “História das Exposições”, utilizando fontes primárias e procedimentos metodológicos da pesquisa documental, onde foram verificados catálogos das exposições, correspondências entre os diretores das instituições responsáveis pelas exposições e a equipe de produção cultural, bem como artigos de jornais e revistas. Por fim, trata-se de uma pesquisa com o intuito de contribuir com a historiografia das exposições de arte no Brasil e na Alemanha.

PALAVRAS-CHAVE:

15 Artistas Berlinenses no Brasil; Arte Contemporânea; História das Exposições; Intercâmbio Artístico; Staatliche Kunsthalle Berlin.

IMAGENS:

**Figura 1**

KLAUS VOGELGESANG. *Transpassado | aufgespießt*, 1975. Lápis de cor e grafite sobre papel cartão, 55 X 42 cm. Acervo: Kunstamt Kreuzberg, Berlim. In: CAPA DO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO. "15 Artistas Berlinenses no Brasil | 15 Berliner Künstler in Brasilien", 1986-87.

Fonte: *Staatliche Kunsthalle Berlin*, Alemanha.

REPRESENTAÇÕES DA BRANQUITUDE: PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO EM/DO BRANCO

Acad. RAFAEL DANTAS DE OLIVEIRA (Mestrando)¹

¹UFMS / rafarte26@gmail.com

Prof. Dr. MURILO SEBE BON MEIHY²

²UFRJ / meihy1@yahoo.com.br

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

A presente proposta tem como objetivo geral apresentar os processos de investigação, motivações, escolhas e resultados parciais da pesquisa de mestrado do presente autor – sob orientação do co-autor –, que tem como tema a branquitude na Arte Brasileira. Fruto da serendipidade, tal pesquisa teve como disparador a visita do autor à exposição *Histórias afro-atlânticas*, que ocorreu no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, no ano de 2018. Na ocasião, fora exposta uma faixa em grandes dimensões do coletivo Frente 3 de Fevereiro com o seguinte dizer *ONDE ESTÃO OS NEGROS?*. Despertado pela questão, o autor ao procurar os negros na sociedade brasileira e na própria Arte, acabou por encontrar os brancos. Porém, como enxergar e analisar aqueles que são tidos como sujeitos universais e que se pretendem invisíveis? A partir da elaboração conceitual de Liv Sovik, “imagem em negativo”, os autores põem em negativo o próprio questionamento da faixa, e junto à razão dual racial, o transforma em *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?* (Fig. 1). Essa elaboração teórica e visual, aliada aos Estudos Críticos da Branquitude, permitiram a análise da representação da branquitude na Arte Brasileira, desse modo, junto ao conceito “objetos em estado de exposição” de Igor Simões e aos estudos da representação de Richard Dyer, reuniu-se em um display (Fig. 2) obras de arte a partir de três critérios de seleção; I – Autoria branca; II – Representar brancos e negros; III – Realizada no Brasil e/ou que tematize o contexto brasileiro. Ao analisá-las em conjunto, constatou-se a recorrência no modo de representação de sujeitos brancos e negros, cujo os brancos são tidos como sujeitos e detentores do poder, e os negros são representados de forma subalterna, desumanizada, ou mero objeto. Por fim, com base no conceito de racismo estrutural, os autores nomeiam e conceituam essa recorrência no modo da representação da branquitude como Racismo Visual.

PALAVRAS-CHAVE:

Representação; Branquitude; Arte Brasileira; Racismo Visual.

IMAGENS:



Figura 1
MESMO AUTOR DA PROPOSTA. ONDE ESTÃO OS BRANCOS?, fotomontagem, Campo Grande- MS, 2021.
Fonte: Arquivo pessoal (2021).



Figura 2
MESMO AUTOR DA PROPOSTA. *Display organizado com obras selecionadas*, autorias diversas: Pedro Américo, *A libertação dos escravos*, 1889; Lucílio de Albuquerque, *Mão Preta*, 1912; Johann Moritz Rugendas, *Negros no fundo do porão*, 1835; Frans Post, *Vista da Ilha de Itamaracá*, 1637; Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923 e *Autorretrato*, 1923; Berna Reale, *Ginástica da Pele*, 2019; Jean Baptiste Debret, *Um jantar brasileiro*, 1830 [?];
Fonte: Arquivo pessoal (2023).

UM COBERTOR TECIDO A MÃO: A CONTRACOLONIALIDADE NA PATRIMONIALIZAÇÃO DO MAN

Prof. Me. RODRIGO RAFAEL GONZAGA (Doutorando)¹

¹Departamento de Museologia da Universidade Lusófona, bolsista da Cátedra UNESCO
“Educação, Cidadania e Diversidade cultural” / novo.gonzaga@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

As exposições promovidas pelo MAN/IPEAFRO são tanto fato estético, como são formas artísticas que cumprem funções informativas e científicas sobre os elos entre Brasil e África. A partir de uma perspectiva quilombista, construída e defendida por Abdias Nascimento, podemos notar como o seu pensamento curatorial trama uma eminente função política e social dos museus que, através de suas exposições precisam combater discursos e práticas que veem ao longo de décadas escamoteados na pretensa e falsa ideia da democracia racial. Apresentarei minha tese de doutorado onde tramei um cobertor metodológico e conceitual da pesquisa em História da Arte e Museologia, intitulada: imaginação museal e prática curatorial: a curadoria quilombista do museu de arte negra. Se pensarmos as exposições do MAN/IPEAFRO a partir de uma perspectiva da sociomuseologia e da socioexpografia, constatamos como ele pautou, em sua prática curatorial e sua imaginação museal, ações e reflexões que buscaram a emancipação da arte, de suas instituições e a dos artistas negros/as/es brasileiros em relação aos processos históricos que os subestimavam e submetiam a padrões brancos e europeus. O MAN foi uma das primeiras instituições museológicas pensadas no Brasil a partir de uma intensa e necessária crítica e proposição de revisão de práticas, métodos e conceitos que libertasse o povo afro-brasileiro dos estigmas da escravidão. O MAN se formulou a partir de uma necessidade de fomentar um debate ainda novo a sua época sobre a produção artística do povo negro-africano e afro-brasileiro, reconhecendo também a necessidade de capacitar e formar novos/as/es críticos e teóricos capazes de desenvolver uma leitura livre – ou pelo menos consciente dos processos históricos que permitiram a consolidação - dos parâmetros da cultura euro-ocidental (NASCIMENTO, 1978). A concepção curatorial do MAN/IPEAFRO surge de um verdadeiro compromisso com as lutas dos movimentos negros e pan-africanistas, está tecendo instrumentos conceituais e metodológicos que nos permite elaborar memórias, poéticas e políticas em práticas curatoriais contracoloniais.

PALAVRAS-CHAVE:

Exposições; MAN/IPEAFRO; Abdias Nascimento; Sociomuseologia; Socioexpografia

IMAGENS:

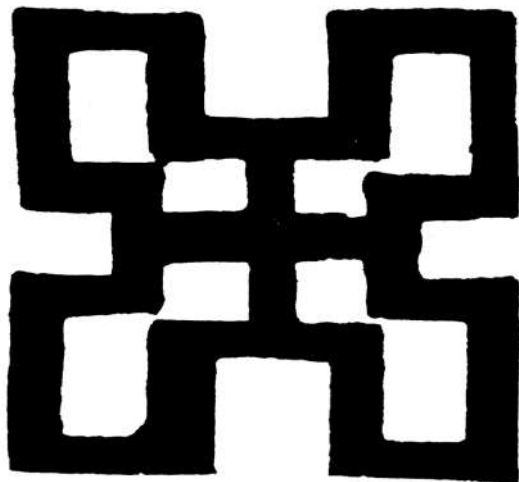


Figura 1
ADINKRA NSSA. *“Um cobertor tecido a mão”, símbolo de excelência, originalidade e autenticidade.*
Fonte: IPEAFRO, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 2
ADINKRA AYA. *Símbolo de resistência, desafio às dificuldades, força física, perseverança, independência e competência.*
Fonte: IPEAFRO, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 3

ADINKRA SANKOFA. *Simbolo da Sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro.*

Fonte: IPEAFRO, Rio de Janeiro, RJ.

OS FRAGMENTOS E O TODO: O RIZOMA DA OBRA DE ATHOS BULÇÃO

Prof^a. Dr^a. EMYLE DOS SANTOS SANTOS¹

¹EBA-UFBA / emyles@ufba.br

Prof^a. Dr^a. MARIA HERMINIA OLIVERA HERNÁNDEZ²

²EBA-UFBA-PPGAV / herminia@ufba.br

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

O objeto de estudo é a produção plástica de Athos Bulcão. A aproximação com suas diversas linguagens, métodos e processos de criação apontou para a necessidade do agrupamento das obras, visando compreender suas inter-relações. O objetivo foi propor um modo de representação gráfica que permitisse a visualização simultânea das obras a fim de considerar suas conexões, influências, materiais, vocabulário formal, relação temporal e contexto.

O rizoma de Deleuze e Guattari (1995), foi o conceito que mais se aproximou da graficação desejada, sendo uma maneira de decompor a obra do artista em partes e ao mesmo tempo, observar o todo. Aliado a isso, utilizou-se o conceito de formatividade em artes de Pareyson (1993), valorizando as múltiplas experiências e vivências do artista como parte de sua obra. As trocas entre os pares e seus contextos culturais também são demarcadas, apontando para o conceito de “*troc*” de Baxandall (2006). A organização gráfica do rizoma valeu-se dos critérios de Panitz (2013) para o estabelecimento das aproximações entre as obras – a saber: semelhanças compositivas; paleta de cores; evocações aproximativas entre imagens; e lógica do processo de montagem – e Leão (2012) para demarcar as relações de hierarquia, temporalidade e derivação entre as obras, a partir do conceito de obras seminais e obras de inflexão. Athos é o centro do rizoma (Figura 1) com todas as obras ligadas a si por linhas cinzas, representando suas criações iniciais em cada técnica. O pano de fundo é o aspecto temporal, que define a distância entre as obras, simbolizado por cores, uma para cada década. As demais linhas representam as relações entre as obras; conexões diretas, com linhas pretas e retas; e conexões indiretas, com linhas rosas e curvas. As linhas pretas ligam obras relacionadas pela técnica ou material. As linhas rosas apontam repetição de procedimento, vocabulário formal ou tema, variando as técnicas ou escalas (autocitação). O rizoma possibilita a visualização simultânea de obras de diferentes categorias, evidenciando suas inter-relações, além de apontar aspectos do seu processo formativo, como o contexto e a influência de outros artistas, arquitetos e movimentos de vanguarda, ressaltando o *troc*. Esse sistema de representação é relevante por permitir traçar conexões entre obras de técnicas variadas ou realizadas em períodos diferentes, já que, em geral, os sistemas de inventário de coleções artísticas agrupam as obras por técnica ou período.

PALAVRAS-CHAVE:

Athos Bulcão; Rizoma; Pesquisa sobre Artes; História da Arte; Método.

IMAGENS:

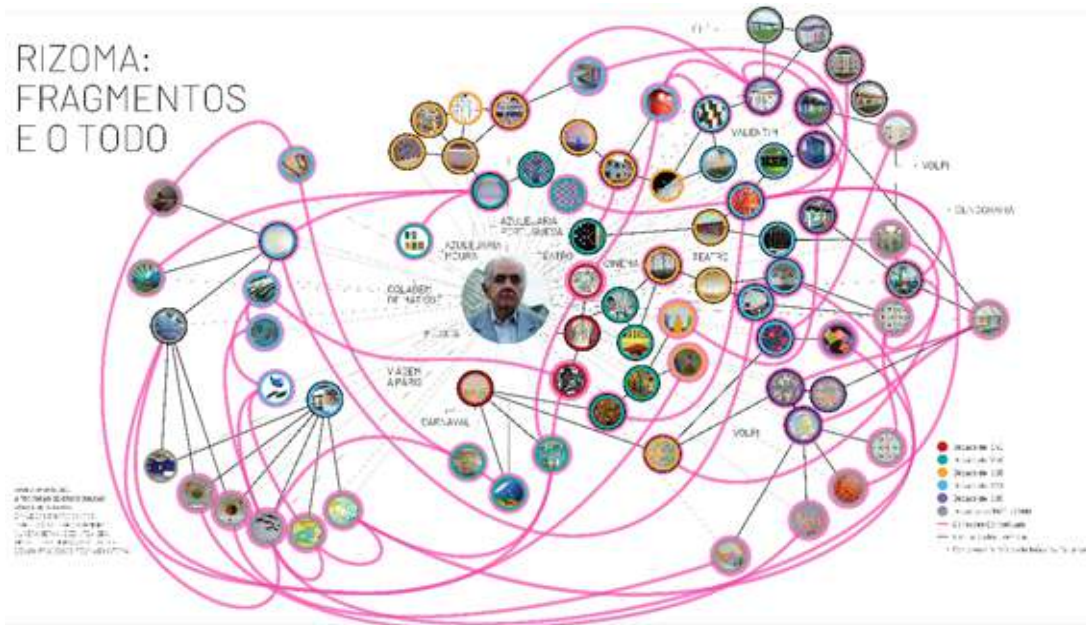


Figura 1
Rizoma da produção artística de Athos Bulcão (horizontal com imagens), 2020.
Fonte: SUPRIMIDO PARA AVALIAÇÃO CEGA, 2020.

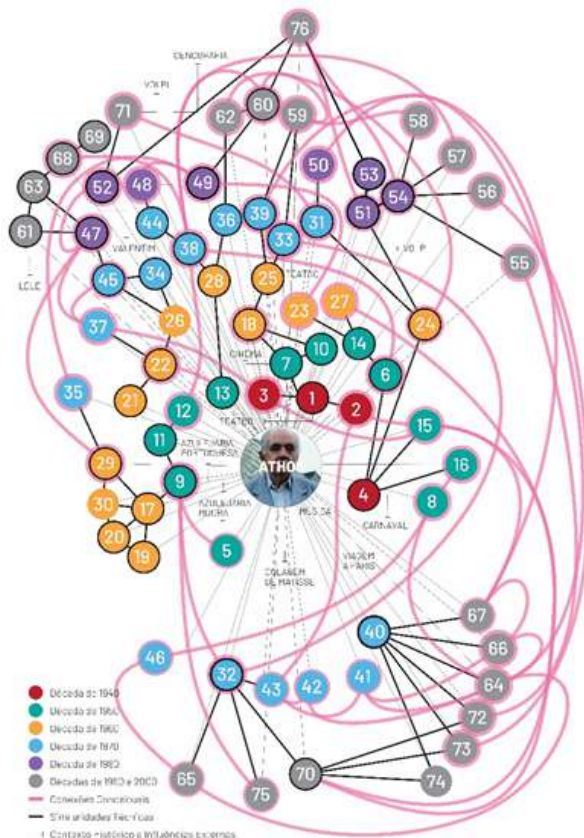


Figura 2
Rizoma da produção artística de Athos Bulcão (vertical com legenda), 2020.
Fonte: SUPRIMIDO PARA AVALIAÇÃO CEGA, 2020, p.166.

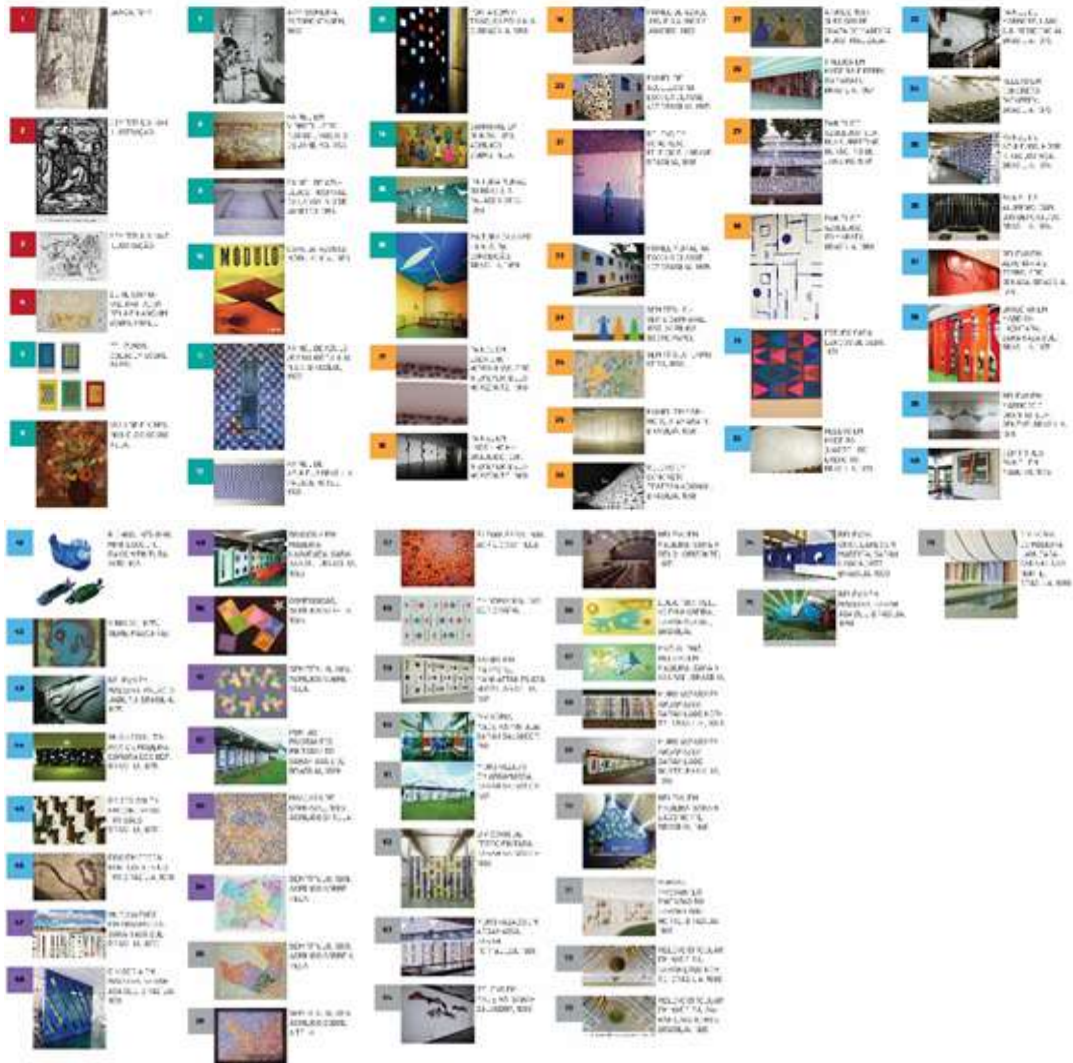


Figura 3
Legenda do Rizoma vertical da produção artística de Athon Bulcão, 2020.
Fonte: SUPRIMIDO PARA AVALIAÇÃO CEGA, 2020, p.166.

A ABSTRAÇÃO GEOMÉTRICA EM CINTHIA MARCELLE: ENTRE A ORDEM E A DESORDEM

Prof. Me. LUIS SANDES (Doutorando)¹

¹USP / University of the Arts London / luis.sandes@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

Nas últimas três décadas, a tendência da abstração geométrica vem sendo atualizada por diversos artistas, sendo colocada em novos contextos sociais e dialogando com diferentes expressões artísticas. Cinthia Marcelle é uma das artistas contemporâneas brasileiras que, ao se relacionar com a tendência da abstração geométrica, não o faz a partir de repetição de fórmulas estabelecidas pelos diferentes vanguardistas.

O argumento deste pôster é que, em muitas de suas obras, Cinthia discute a abstração geométrica por meio da relação ou da oposição entre ordem e desordem, colocando em xeque a ordem, elemento central para a abstração geométrica. Essa relação está presente nas três obras aqui estudadas. O objetivo é discutir e analisar a forma pela qual a artista se relaciona à abstração geométrica. Para tanto, realiza-se a leitura, embasada na literatura crítica, de três obras. As obras são a instalação *A família em desordem* (2018), o vídeo *Fonte 193* (2007) e o díptico de fotografia *O cosmopolita* (série *Conjunção de fatores*) (2011).

As fontes bibliográficas são textos de historiografia da arte e de crítica de arte de autores tais como Maria Lind, Anna Moszynska, Isobel Whitelegg, Antonio Gonçalves Filho, Sergio Porto, Cristiana Tejo, Ricardo Resende e Fernando Cocchiarale.

Na instalação (Figura 1), a remissão à abstração geométrica se dá pela ordem e pela exímia organização de uma das salas, já que essa tendência artística é usualmente associada ao rigor, à austeridade e à contenção de meios. A outra sala é a da desordem, que seria a corrupção da ordem e que foi ali criada mediante regras impostas pela artista àqueles que executaram a instalação presente nessa sala.

O vídeo (Figura 2) apresenta um carro de bombeiros disfuncional, pois percorre um círculo em cujo centro jorra água, criando uma fonte, e não apagando um incêndio. O círculo, forma geométrica crucial para os abstrato-geométricos, aqui aparece enlameado.

O cerne do díptico de fotografias (Figura 3) são as linhas, elemento caro aos abstrato-geométricos. Numa foto, vê-se, nas mãos de um operário da construção civil, um feixe de vergalhões que ali são linhas. Na outra, essas linhas foram soltas no plano do chão, compondo uma possível tela concretista de entrecruzamentos de linhas.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte contemporânea; Arte brasileira; Abstração geométrica; Instalação; Fotografia.

IMAGENS:

**Figura 1**

CINTHIA MARCELLE. *A família em desordem* (vista parcial de montagem no Macba), 2018, instalação, materiais diversos, medidas variáveis.

Fonte: Museu de Arte de Barcelona (Macba).

Foto: Roberto Ruiz.

**Figura 2**

CINTHIA MARCELLE. *Fonte 193* (foto de projeção no Macba), 2007, vídeo, 5'40.

Fonte: Museu de Arte de Barcelona (Macba).

Foto: Roberto Ruiz.



Figura 3

CINTHIA MARCELLE. *O cosmopolita* (série Conjunção de fatores) (foto de montagem no Macba), 2011, impressão de tinta sobre papel, 103,5 x 103,5 cada.

Fonte: Museu de Arte de Barcelona (Macba).

Foto: Roberto Ruiz.

ILUSTRAÇÕES DE AXL LESKOSCHEK PARA DOSTOIÉVSKI: UM DIÁLOGO ENTRE IMAGEM E TEXTO

Prof^a. Me. LUISA PEREIRA VIANNA (Doutoranda)¹

¹UFJF / lluisavianna@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

A proposta do pôster é apresentar o álbum *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski*, que constitui o objeto de pesquisa de doutorado em andamento. O álbum foi impresso em 1981 pelo ateliê Julio Pacello, em São Paulo, com edição da Graphus Editora. Isto posto, o exemplar que utilizamos para a pesquisa é o de nº 92, que está sob tutela do Museu de Arte Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora. As xilogravuras deste álbum fazem parte de uma coleção dos romances de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), que foram traduzidos e ilustrados no Brasil pela Livraria José Olympio Editora na década de 1940. O artista Axl Leskoschek (1889-1976) é uma figura de relevância para o cenário brasileiro dos anos 1940 e 1950. Mudou-se para o Brasil durante esse período, fugindo das perseguições nazistas promovidas pela Segunda Guerra Mundial. Uma vez instalado no país, não só trabalhou como ilustrador para a José Olympio, como igualmente promoveu exposições individuais, deu aulas particulares em seu próprio ateliê e lecionou no Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas em 1946, tornando-se professor de artistas importantes como Renina Katz, Edith Behring, Ivan Serpa e Fayga Ostrower. As ilustrações dos romances dostoiévskianos realizadas pelo artista agrupam cerca de duzentas imagens. Entretanto, a edição do álbum *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski* restringiu o conjunto a trinta e cinco ilustrações. Nele, as gravuras pertencem especificamente a três romances de Dostoiévski: *O Adolescente*, *Os Demônios* e *Os irmãos Karamázov*. Para além, nosso objetivo com o álbum é perceber o modo de construção da imagem e os possíveis caminhos que Leskoschek assume a partir de uma base textual pré-estabelecida por Dostoiévski, que discorre sobre a personalidade e o caráter das personagens do romance. Buscamos compreender a simbiose entre a imagem e o texto uma vez que entendemos a ilustração como uma expansão do texto literário à medida em que o artista que a produz colabora com seus valores culturais, estéticos e ideológicos.

PALAVRAS-CHAVE:

Ilustração; Xilogravura; Axl Leskoschek; Fiódor Dostoiévski.

IMAGENS:

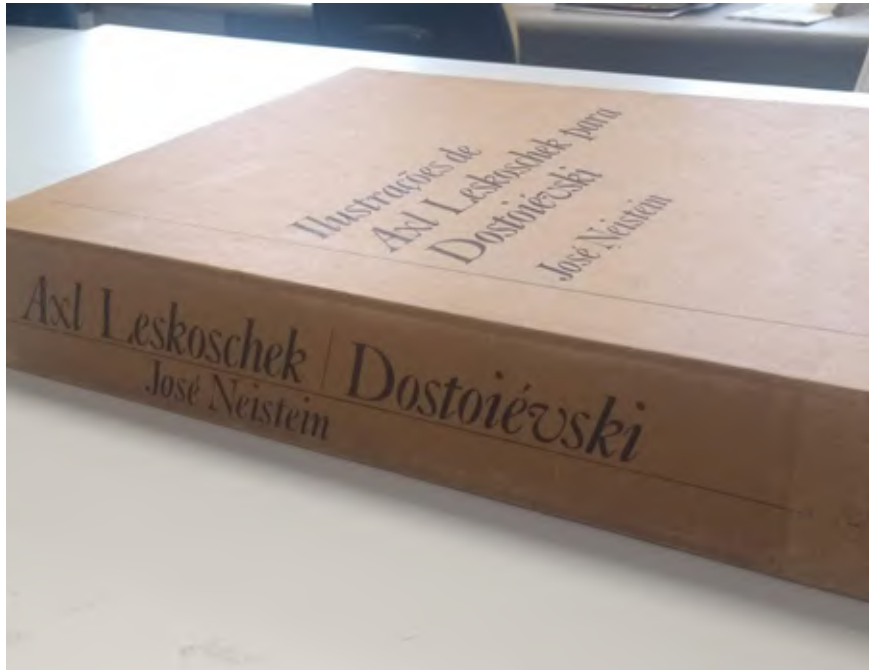


Figura 1
JOSÉ NEISTEIN. *Ilustrações de Axl Leskoschek para Dostoiévski*, 1981, capa do álbum, exemplar nº 92.
Acervo: Museu de Arte Murilo Mendes.
Fonte: Fotografia Luisa Vianna.



Figura 2
AXL LESKOSCHEK.
Sem título, edição de 1961, xilogravura, 16 X 9,7 cm.
Acervo: Museu de Arte Murilo Mendes.
Fonte: MAMM, Juiz de Fora-MG.



Figura 3

AXL LESKOSCHEK. *Sem título*, edição de 1962, xilogravura, 16,2 X 9,7 cm.

Acervo: Museu de Arte Murilo Mendes.

Fonte: MAMM, Juiz de Fora-MG.

ENTRE MONTMARTRE E MONTPARNASSE: ATELIÊS DE ARTISTAS BRASILEIROS EM PARIS (1904-1914)

Prof. Me. JOÃO BRANCATO (Doutorando)¹

¹Unicamp / Université Paris Nanterre / joavbrancato@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

No sistema artístico oficial vigente no Brasil durante a Primeira República, as viagens à Europa (financiadas pelos governos ou por vias privadas) continuaram a ocupar um papel fundamental nas carreiras dos artistas, treinados sobretudo na ENBA, no Rio de Janeiro. O período no estrangeiro tinha por principais objetivos o aperfeiçoamento e atualização dos repertórios técnicos e estilísticos desses artistas nos mais reconhecidos centros artísticos europeus da época. Ainda que a historiografia já tenha relativizado Paris como centro exclusivo de referência a esse sistema – demonstrados em pesquisas sobre a circulação de artistas e modelos Brasil-Itália ou Brasil-Alemanha, por exemplo –, a chamada Cidade-Luz exerceu indubitável preferência entre os artistas brasileiros da época, confirmando-a como um polo de atração artística mundial.

Partindo da relevância ocupada por Paris na circulação transnacional de artistas, modelos e ideias no início do século XX, este trabalho propõe-se a mapear o endereço dos ateliês dos artistas brasileiros na cidade entre 1904 e 1914 a fim de analisar em que medida as suas localizações espaciais específicas podem ter contribuído nas suas experiências de *séjour* na capital francesa. Investiga-se como os brasileiros se articulavam espacialmente entre si, quais as possíveis razões para a preferência por certas regiões e como elas eram equipadas e ocupadas com lugares e agentes específicos que poderiam atraí-los. Para a localização dos endereços de ateliês, toma-se como fonte privilegiada os catálogos dos principais salões franceses da época em que eles expuseram e a consulta a arquivos privados, em cruzamento com a bibliografia sobre esses artistas. Este trabalho, que compõe os resultados do estágio de pesquisa em Paris realizado pelo autor, faz parte do quadro mais amplo da investigação doutoral conduzida em torno da carreira do artista brasileiro Helios Seelinger (1878-1965), e tem seu recorte cronológico definido pela vivência do artista em Paris na cidade. Entre 1904 e 1914, Seelinger estabeleceu contato com vários artistas brasileiros que passaram por lá, deixando registros que atestam essas relações. Se por um lado Seelinger torna-se um ponto de interesse para a exploração das estratégias de seus compatriotas em Paris, objetivo desse trabalho, por outro a análise das redes estabelecidas entre os brasileiros ilumina a trajetória do artista em particular, objetivo da tese.

PALAVRAS-CHAVE:

Cartografia de ateliês; Circulação internacional de artistas; Artistas brasileiros em Paris; Helios Seelinger; Arte no Brasil.

CRÍTICA ÀS IMAGENS DE UM PROCESSO CIVILIZATÓRIO: OS CARTÕES POSTAIS EM *RUE CASES-NÈGRES*

Prof. Me. SERGIO CESAR JUNIOR (Doutorando)¹

¹PPGHA - UNIFESP

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

A fotografia como invento do século XIX, se tornou no século seguinte, um meio de registro visual recorrente na divulgação dos assuntos e ações coloniais europeias. A exemplo do império francês, as reprografias em formato de cartão postal difundiram imagens de pontos turísticos e atividades econômicas de suas possessões imperiais ultramarinas. Nos cartões postais produzidos pelas empresas francesas de serviços fotográficos, encontramos a presença do olhar hegemônico aos temas retratados sobre a vida social nas localidades coloniais. Dos aspectos regionais dos territórios colonizados, que foram considerados mais atrativos para mostrar ao público europeu eram praias paradisíacas, comércio de especiarias locais, tipos físicos, vestimentas, empreendimentos imperiais e práticas culturais em geral. Contudo as imagens fotográficas postais cumpriam a finalidade principal, a de informar à metrópole sobre os avanços promovidos pelas suas administrações coloniais nos campos de atividades agrícolas e extração de minérios que servissem satisfatoriamente aos seus interesses industriais. A respeito das imagens da permanência colonial nas Antilhas francesas, vamos tratar em nossa comunicação de um dos exemplos de memória visual apresentada no filme *Rue Cases-Nègres* (1984), dirigido pela cineasta francesa Euzhan Palcy. Realizado na Ilha da Martinica – ilha pertencente ao coletivo territorial francês – *Rue Cases-Nègres* é uma obra audiovisual com roteiro adaptado do romance homônimo do poeta francês nativo da Martinica Joseph Zobel (1914-2006). O recorte específico analisado nessa comunicação são os quatorze cartões postais de autoria de Armand Benoît Jeannette (1881-1976) – fotógrafo e empresário francês do ramo de cartões postais – os quais compõem o trecho de abertura do filme. Jeannette que nasceu na França europeia documentou o cotidiano da ilha entre 1902 e 1950. Essa comunicação é uma das partes derivada da pesquisa em andamento <<*Rue Cases-Nègres* e *A Deusa Negra*: imagens coloniais vs. imagens de negritude>>. Nosso propósito é trazer o debate entre a cineasta e o fotógrafo a partir do conjunto selecionado para compor o trecho da sequência inicial da obra audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE:

PALCY, Euzhan 1958-; *Rue Cases-Nègres*, 1984; JEANNETTE, Armand Benoît 1881-1976; Cartões postais, Martinica; Audiovisual.

IMAGENS:

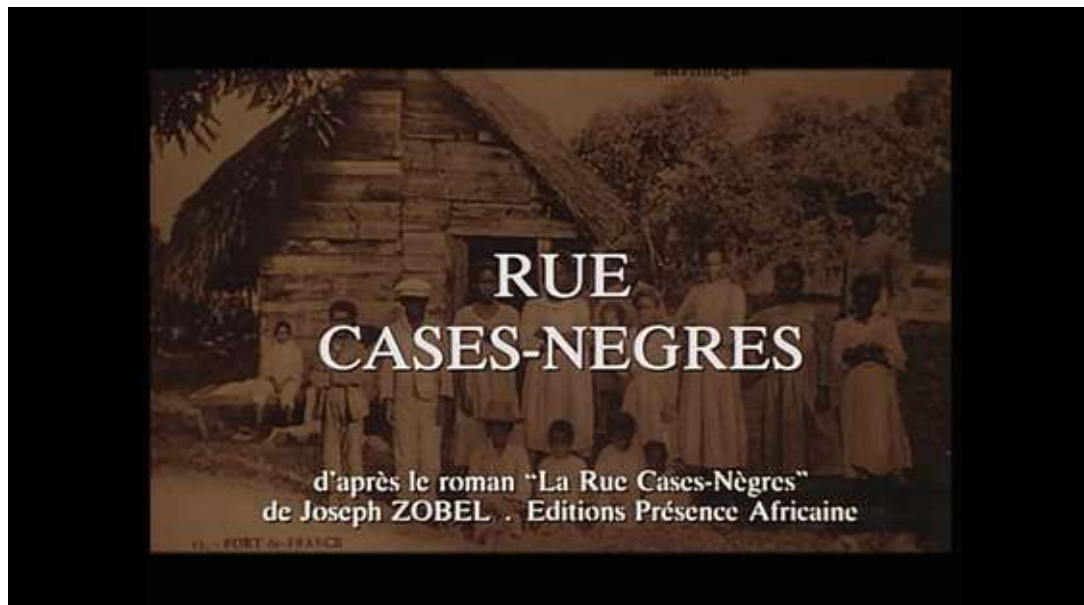


Figura 1

RUE CASES-NÈGRES. Direção (roteiro e adaptação), de Euzhan Palcy. Su Ma Fa Productions / Orca Productions / NEF. França, 1983. França: NEF. 35mm. 103 min. colorido
Fonte: MAMM, Juiz de Fora-MG.



Figura 2

RUE CASES-NÈGRES. Direção (roteiro e adaptação), de Euzhan Palcy. Su Ma Fa Productions / Orca Productions / NEF. França, 1983. França: NEF. 35mm. 103 min. colorido
Fonte: MAMM, Juiz de Fora-MG.



Figura 3

RUE CASES-NÈGRES. Direção (roteiro e adaptação), de Euzhan Palcy. Su Ma Fa Productions / Orca Productions / NEF. França, 1983. França: NEF. 35mm. 103 min. colorido
Fonte: MAMM, Juiz de Fora-MG.

FOTOGRAFIA ALEGÓRICA: FRAGMENTOS NA PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA BAIANA OITOCENTISTA

Prof^a. Dr^a. TELMA CRISTINA DAMASCENO SILVA FATH¹

¹UFBA / cristinafath2@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

O potencial ficcional da fotografia sempre esteve presente desde sua invenção, seu ponto alto pode ser observado na produção fotográfica artística vitoriana. A partir dos meados de 1850, surgiu uma profusão de imagens com temáticas imaginativas que abordavam poemas românticos, figuras lendárias e heroicas, estudos bíblicos e temas rurais. A diversidade de narrativas teve como fonte de inspiração a literatura, o teatro, a pintura e até mesmo recordações de sonhos vivenciados pelos fotógrafos. Nesta linha, podemos encontrar trabalhos fotográficos com conteúdo alegórico dos seguintes fotógrafos: Margaret Cameron, Lewis Carroll, William Lake Price, dentre outros, como também, fotógrafos anônimos presentes em álbuns fotográficos da aristocracia inglesa do período. Esta pesquisa visa investigar imagens fotográficas oitocentista buscando conhecer o estilo alegórico com ênfase na fotografia baiana, aplicando o método histórico analítico com procedimentos de análise e comparação. No Brasil, no âmbito comercial, é sabida a utilização fantasiosa nos cenários dos ateliês fotográficos no século XIX, decorados com cortinas, paisagens pintadas de jardins, cenas rurais e urbanas, como também, uma variedade de itens para o vestuário no sentido de atender a autorepresentação da clientela. Tendo como ponto de partida para um estudo mais aprofundado acerca do tema nas coleções brasileiras, esse estudo faz referência a uma fotografia, no formato *carte de visite*, de Joaquim João Cardoso, fotógrafo em Rio de Contas, interior da Bahia, no final do século XIX. Seu nome também está associado a Segunda Exposição Geral da Academia de Belas Artes da Bahia, em 1880, onde ele participou como jurado na seção fotografia. A imagem construída no estúdio por Cardoso simula uma cena boemia, que se pode associar as influências da fotografia alegórica europeia. A singularidade da imagem que contrasta com as composições convencionais da época, lança luz para a existência de uma temática alegórica ainda desconhecida na história da fotografia baiana. Embora, na contemporaneidade exista por parte de fotógrafos o ressurgimento do interesse na encenação de imagens, ainda pouco se conhece sobre trabalhos criativos alegóricos na fotografia brasileira.

PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia Alegórica; História; Brasil; Bahia.

IMAGENS:



Figura 1

JOAQUIM JOÃO CARDOSO. *Sem título*, cerca 1880, fotografia, *carte de visite*.

Acervo: Miguel Duarte.

Fonte: Coleção Miguel Duarte



Figura 2

GENEROSO H. PORTELLA. *Sem título*, cerca 1890, fotografia, *cabinet*.

Acervo: Antônio Paulo Ribeiro.

Fonte: Livro A Fotografia na Bahia 1839-2006

DAGUERREÓTIPOS: MODELOS ICONOGRÁFICOS NA REGIÃO ALEMÃ DE 1839 A 1871

Acad. VANESSA FREITAS MENDES CALLADO (Mestranda)¹

¹Programa de Pós-graduação em História da Arte-UERJ / nessa.callado@gmail.com

RESUMO DA PROPOSTA DE PÔSTER

A proposta busca compreender um ponto que pode ser negligenciado nas pesquisas sobre fotografia, a sua relação com as outras artes no século XIX. Nos escritos do século XX, costuma-se apenas reproduzir os efeitos que a fotografia teve para o século XX no século XIX, como se as relações fossem as mesmas. Porém, tendo a fotografia sido patenteada em 1839, ela conviveu com quase todo o século, desenvolvendo meios próprios de se relacionar com as particularidades do período. Entretanto, a preponderância da fotografia no século XX, faz com que se presume que a invenção tenha mudado de imediato as outras artes e formas de reprodutibilidade. É comum que se presume que a fotografia foi logo considerada superior a outras artes. Isso não aconteceu. Embora tenha havido certamente enorme espanto, admiração e curiosidade pela novidade. Essa forma de narrativa costuma dar a entender que não havia outros meios de reprodutibilidade ou que as outras artes eram ultrapassadas e só esperavam que uma nova invenção às substituísse ou melhorasse, como a arte moderna é normalmente explicada. A pesquisa então volta-se para o século XIX. Preferimos delimitar uma região para complexificar a análise. A escolhida foi a região dos estados que se tornariam a Alemanha em 1871. Nela, o grande incêndio de Hamburgo de 1842, pode ser um dos casos de relações entre artes. Ele foi figurado de três maneiras, por fotografias, gravuras e pinturas. O daguerreotipista de Hamburgo, Hermann Biow, fez daguerreótipos da cidade em ruínas depois que as chamas foram controladas. O jornal de Londres, The Illustrated London News, trouxe a notícia na sua primeira edição ilustrada por gravuras em madeira, e pinturas foram feitas da cidade sendo consumida pelo fogo. O exemplo do incêndio mostra que a invenção da fotografia não suplantou de imediato os outros meios, sendo, muitas vezes, a pintura preferida por sua tradição e a gravura por sua mais fácil reprodutibilidade. Assim, a pesquisa se concentra em comparações iconográficas a partir de pesquisas em acervos. O objetivo é entender e evidenciar os momentos de troca iconográfica entre daguerreótipos e modelos de outras artes. Para essa compreensão, autores do século XIX são preferidos. Esse foi um período de grandes mudanças e invenções, mas as artes também tinham um sistema, como as academias, já bastante estabelecido. A fotografia não era o evento esperado por um sistema decadente, como é colocado, mas mais uma de suas possibilidades.

PALAVRAS-CHAVE:

Daguerreótipos; Fotografia; Confederação Alemã; Século XIX; Iconografia.

IMAGENS:



Figura 1
HERMANN BIOW. *Sem título*,
1842, daguerreótipo,
7,20 X 9,80 cm.
Acervo: Museum für Kunst und
Gewerbe Hamburg.
Fonte: Europeana, www.europeana.eu.

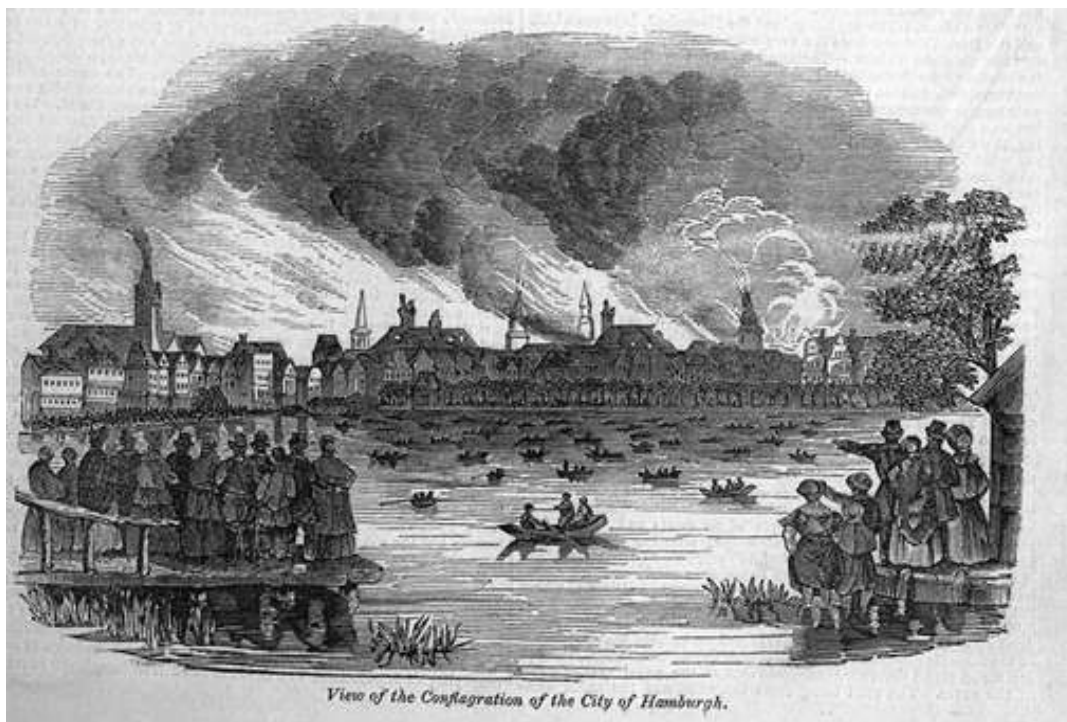


Figura 2
AUTOR DESCONHECIDO. “*View of the Conflagration of the City of Hamburg*”, 1842, impressão de gravura em madeira.
Acervo: The Illustrated London News Archives.
Fonte: commons.wikimedia.org.



Figura 3

DITLEV MARTENS. *The Great Fire of Hamburg on May 5, 1842*, 1842, óleo sobre tela, 66 X 93 cm.

Acervo: Hermitage Museum.

Fonte: The State Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia.